الجمـهورية الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة السانيا - وهران

كلية الآداب، اللغات والفنون قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر

بعنـوان:

الشعرية الفرنسية و أثرها في النقد المغاربي ما بين 1970م إلى 2000م

إعداد الطالبة:
مسلم خيرة

إشراف:
أ.د داود محمد

لجنة المناقشة

أ.د. عبد الله بن حلي	جامعة وهران	رئيسا
أ.د. محمد داود	جامعة وهران	مشرفا و مقررا
د. الطيب بوشيبة	جامعة وهران	مناقشا
د. قادة عقاق	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
د. لخضر بن سايح	جامعة الأغواط	مناقشا
د. بوجمعة عمارة	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا

السنــة الجامعيــة
2014-2013م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى إلهي ربّي و موئلي

يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون ثائر

أصوات أحبّائي تشقّ الريح ... تقتحم الحصون

يا أمّنا إنتظري أمام الباب ... سوف نعود

إلى من ركع العطاء أمام قدميهما

إلى أزهار النرجس ... تجنّحي كي أطير

تهدهدني كي أنام ... أتبقين فوق ذراعي حمامه

أهديك ذاكرتي على مرّ الزمن

أهديك ذاكرتي

إلى هؤلاء جميعا أهدي هذا العمل

شكر و تقدير

في مثل هذه اللحظات ... يتوقف اليراع قبل أن يخطّ الحروف ليجمعها في كلمات ...تتبعثر الحروف، و لكن عبثا أن يحاول تجميعها في أسطر، و لا يبقى لي سوى أن أشكر أستاذي المشرف **أ. داود محمد** على صبره الجميل و نصحه الثمين

فإليه أرفع أسمى آيات الشكر و التقدير و العرفان.

مقدمة

مقدمة :

تشكل قضية **الشعرية** Poétique في النقد العربي المعاصر -نظرية و تطبيقا- مسألة هامة حيث اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة سواء مشرقية أو مغربية بهذا النوع من المعرفة النقدية فتجلت بهذه دراسات في الكتابات المتعلقة بالخطاب النقدية و الممارسات التطبيقية، و بدء الأمر يتحقق شيء فشيء، خصوصا و أنّ التراث العربي القديم يستجيب لآليات استنطاقه و استخراج ممكناته و طاقاته المبدعة، و بذا أمكننا الحديث عن ممكنات الحداثة النقدية عربية و مغاربية على حد سواء، تلك الحداثة التي حرّرت النص الأدبي العربي عامة و القديم خصوصا من براثن الموت الزمني وحاورت جماليته اللامتناهية، و صوب هذا الحد، و لئن وجدنا هذا الانسجام المعرفي بين ثقافتين عربية و غربية خليقا بمعاينة فكرية و دراسة أكاديمية، محاولين نقل تلك التجربة النقدية المعاصرة أثناء تعاملها المباشر مع النص العربي و المغاربي .

و أمام هذا التشكل حتى و لو كان عهد الشعرية متقادما، حين كانت تمثل حضورها كمشروع معرفي واعد فذلك لا يعني غيابها في الدراسات النقدية لاحقا، خصوصا و أنّ الدرس اللساني قد اثبت ضرورة قيام علم جديد ألا و هو علم الأدب ، فلم تكيف الشعرية بمجرد التأسيس النظري و إنما تجاوزت ذلك إلى حد التحقق و داخل أعمال السكان العرب ، و لذا تم إرساء القواعد النظرية للشعرية ، إرساء قائما على العلمية و الموضوعية فنسج على منوالها عديد النقاد العرب و الشعراء .

و عند هذا الطرح ظهرت مقاربات نقدية عربية و مغاربية — و هو الطرح الذي يعنينا ونشير هنا إلى تحديد الموضوع الذي هو **الشعرية الفرنسية و أثرها في النقد المغاربي ما بين 1970 و 2000 م**، و مهما يكن من أمر فإن الفصول القادمة قد وضعت لنفسها حدّا يسعى إلى الكشف عن مظاهر تأثر المغاربة بالنظرية الشعرية الفرنسية ، و نحن لا ندّعي في هذا المقام أنّنا قد أوفينا البحث حقه من الدّرس و التحليل خصوصا في القسم التطبيقي الذي لا يسمح برصد كل المجهودات التي قام بها المغاربة. فهي قضية تأبى أن تنتهي و على ضوء ما تقدم ، و إذا كان لكل باحث أسبابا ذاتية تدعوه إلى اقتحام فكري لموضوع ما ، فيمكن أن نحصر دواعي الاهتمام بهذا البحث في محاولة ملء حضور النقد المغاربي في حقل الدراسات الأكاديمية و ذلك خدمة للنقد الأدبي خصوصا و أنّ البحوث الحالية اقتصرت في معظمها و لسنوات طويلة على الأدب العربي

عامّة و الأدب الجزائري على وجه الخصوص و هناك أسباب موضوعية تمثلت في المساهمة في استيعاب معرفي أكبر في مجال النظرية الأدبية خصوصا بالنسبة للمتلقي المغاربي وكذا محاولة عقد الصلة بين منبعين معرفيين و هما الثقافة الغربية والثقافة العربية، وهذا ما يدفع –طبعا – عجلة المثاقفة بين الفكرين ، وقد اخترت هذا الموضوع استجابة لدافع إبراز مدى مساهمة النقد المغاربي المعاصر في تحقيق حداثة نقدية مغاربية و أيضا لرصد مدى استيعابه لتلك الإجراءات المتعددة والمتدافعة، ومهما يكن من أمر، فإنّ الفصول القادمة من شأنها أن تضع لنفسها هدفا يسعى إلى الكشف عن مظاهر تأثر المغاربة بالنظرية الشعرية الفرنسية .

ومحاولة منّا لإثراء هذه القضايا قمنا بتقسيم هذا البحث إلى أربعة فصول ومدخل، أمّا المدخل فهو خاص بأهم التيارات الأدبية والفلسفية التي سبقت وجود الشعرية في أروبا كالفلسفة الوجودية وفكر الالتزام و غيرهما ، فتطرقت إلى الوجودية في الأدب ، هذا التيار الفلسفي الذي دخل الأدب عن طريق الوجودية المسيحية التي مثلها **جبريل مارسل** Gabriel Marcel **1989** والماركسية التي مثلها الألماني **كارل ماركس** Karl Marx ، و بعدها انعطف مدلول تصوري إلى الماركسية وعلم الجمال ، ثم كان منّا أن سعينا إلى تقديم تحوّلات اللغة و خروجها عن النمطية والتعينية في الفصل الأول، وعليه أسميناه بـــ: **تحولات الخطاب وانفلات المرجعية المعرفية النموذجية** وقسمناه إلى عدة مباحث وفكان ترتيبها كالتالي: المبحث الأول وتعرضنا فيه إلى: الأجناس الأدبية تعالق أم تمفصل؟ و فيه عالجنا كيف أنّ الأجناس الأدبية قد تلاشت الفواصل التي بينها بعد مجيء الشعرية الجديدة و انقشاع الشعرية الأرسطية الكلاسيكية؛ التي كرّست مبدأ الفواصل و الحدود بين مختلف الأجناس الأدبية، ثم المبحث الثاني الذي تطرقنا فيه إلى التحوّلات اللغوية فجعلنا **اللغة سلطة و خضوع** وعالجنا فيه وجود خطاب تدميري... خطاب ثان... خطاب يتغلغل في الأول ليضيئه ويستجلي كوامنه الشعرية كولوج الخطاب الشعري داخل الخطاب الثاني النثري ، فيدمره ثم يؤسسه من جديد؛ ثم لجأنا بعد ذلك إلى **جنون اللغة و عتبات المغيّب** و فيه تحدثنا عن بنية اللغة الشعرية و اختلافها مع بنية اللغة الرمزية المجازية، وانصرفنا إلى **ممكنات اللغة و انفلات المعنى** و فيه تطرقنا إلى قضية الانزياح والعدول écart في أبيات **بدر شاكر السياب** في **أنشودة المطر**، وفي مبحث آخر تطرقنا إلى **كيمياء اللغة** الذي أشرنا فيه إلى تجاوز الدّراسات النقدية للشعرية الكلاسيكية و توسيع مقولات الأدب من أجل تحقيق خارطة

تشمل أشكالا نثرية أخرى كانت مستثناة من الأدب. وفي مبحث آخر عالجنا مفهوم الشعرية، فتطرقنا إلى قضية **المصطلح و الترجمة في النقد الأدبي المعاصر** ثم **ميلاد الشعرية**، حيث قمنا بمسح تاريخي بدءً بشعرية **أرسطو Aristote** وصولا إلى الشعرية البنيوية ولم نغفل ما يسمّى بـــ **القصيدة النثرية أو الشعر من غير البيت** عنوانا لمبحث آخر ، ثم أخيرا جئنا بمبحثين و هما **الشعرية و اللسانيات**، باعتبار أنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية كما ورد لدى " **رومان جاكبسون**" **Roman Jakobson** و بعدها **الشعرية والتناص** باعتبار أنّه و من الآليات التي تتعلق بالشعرية.

ثم اهتدينا بعد ذلك إلى قضية أخرى و هي ضرورة التعرف على ما كانت عليه الشعرية الفرنسية ، فوسمنا الفصل الثاني **بالشعرية عند الفرنسيين** أين توفقنا عند شعرية كل من **تزفيطان تودوروف Tzvetan Tdorov** الذي يتصوّر بأن الشعرية تستبدّ بالأدب كله شعره و نثره و أنها تلك القوانين التي تحكم عملا إبداعيا ما. أمّا عند **رومان جاكبسون** فهي تسعى إلى الكشف عن الشعرية من خلال ما يسمى الأدبية ، la littérarité و هي كل ما يجعل رسالة ما أدبية، كما تعرضنا لشعرية **جيرار جينت Gérrard Génnette** التي تتميز بالتناصّات l'intertextualité الموجودة داخل الخطابات، وأخيرا شعرية **جون كوهن John Kohen** المتمثلة في الانزياح والعدول l'écart عن حرفية العبارة و معياريتها.

و لما كان من الضروري الإقرار بـــالشعرية عند العرب جئنا بفصل ثالث، أسميناه **بالشعرية في الوطن العربي** والذي كان لزاما على أنفسنا أن نتحدث عن الشعرية منذ البدايات فبدأنا بمبحث أول يحصر **الشعرية عند أرسطو** والذي يتمثل في التقسيمات التي وضعها حول الأجناس الأدبية مثل التراجيديا و الملهاة و الغناء الشعري و التمثيلي، ثم مبحثا ثان وهو **الشعرية عند القدامى العرب** ومدى استيعابهم لمفهوم الشعرية الذي ربطوه دوما بمساءلة النصوص الشعرية مع حسن صياغتها وصناعتها أمثال **قدامة بن جعفر** و **ابن سلام الجمحي** و **الجاحظ** و غيرهم من النقاد ، و كان ضروريا إلقاء نظرة حول **الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين**، ثم بعد ذلك ارتأيت ضرورة الحديث عن الأدب كعلم أو كنظرية عند **أدونيس** الذي سعى إلى تشكيل خطاب نقدي مبني على أساس مفارقة الثبات و التحول و ينتهي بذلك إلى مبدأ الخرق و اللامألوف؛ ومن بين النقاد العرب الذين اهتموا بالشعرية نجد **صلاح فضل** الذي إعتبرها نتاج تقاطعها مع

الأسلوبية كونها تبحث في الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص، بينما يتصور **أحمد الجوة** بأنّ مصطلح الشعرية هو مضاف إلى ما ليس شعرا من الأعمال الأدبية والإبداعية، و كان آخر فصل في هذا البحث و الذي نعتقد أنّه في صلب الموضوع وهو موسوم بـــ **الشعرية عند المغاربة** باعتبار ما شهدته الساحة النقدية المغاربية من تطبيق لنظريات بنيوية فكان مبحث أول متعلق **بالبنيوية التكوينية في المغرب العربي**، ثم ارتأيت أن أضع نماذج تطبيقية من الجزائر و المغرب وتونس، الجزائر بدأت **بشعرية عبد المالك مرتاض** الذي يجد بأنّ العرب قد وقعوا في اللبس الاصطلاحي شأنهم في ذلك شأن الغربيين أنفسهم فلازال بعضهم يعتبر أن الشعرية متعلقة بالشعر فقط، و كذلك فهو يقترح مصطلح **الشعريات** كمقابل بـــ poétique؛ ثم انعطف مدلول تصوري على مقاربات **عبد الحميد بورايو** الذي انشغل كثيرا بالقضايا المنهجية النقدية العربية و استخدامها لآليات تفعيل الخطاب الشعبي مثل بعض مقولات السرد و السميائيات، ومن المغرب الأقصى **شعرية محمد مفتاح** الذي حقق مشروعا نقديا في أواخر السبعينيات القرن الماضي و سمة هذا المشروع هي الخصوبة النظرية المتأتية من الغنى الذي يهدف إلى الإحاطة بالمستجدات النظرية و المنهاجية الغربية التي تهتم بتحليل الخطاب؛ كما أنّه يحرص على إنجاز دراسات تطبيقية تجسد معرفته النظرية و من نقاد المغرب دائما نعرض اشتغالات و انشغالات **عبد الفتاح كيليطو** هذا الذي حاور الثقافة العربية الكلاسيكية فغزى فن المقامات و تفاعل معها وكأنه هو الذي أنتجها لأول مرة نظرا لأسلوبه المبدع الذي ينسجم مع ذكائه الحاد في تحليلها، وذلك انطلاقا من أحداث نقدية معاصرة تمتد من إنشائية الخطاب إلى التحليل البنيوي السردي دون أن تغفل جماليات التلقي.

و أخيرا جعلنا مبحثا خاصا بالدراسة النقدية التونسية فاخترنا **عبد السّلام المسدّي** الذي عني بالنقد اللساني والأسلوبيات، وهو صوت بارز ومتميز في ساحة النقد المغاربي ويعد صورة لتلقي الأسلوبية و تتريلها على نصوص العربية في هذا الإقليم من الوطن العربي، ودون شك فإن **عبد السّلام المسدّي** له نظرته حول اللغة و الأدب و النقد وهي نظرة تختلف عن النظرة التقليدية، ومن الأسس التي يقوم عليها فكرة اللسانيات والتراث والمعرفة المعاصرة للغة والأدب .

و انتهى البحث في الأخير بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي انتهينا إليها مرفقة ببعض الملاحظات، و نحن لا ندع أننا أوفينا هذا البحث حقه من الدرس و التحليل خصوصا في القسم

التطبيقي الذي لا يسمح بالاسترسال في رصد المجهودات التي قام بها المغاربة فهو قضية عميقة تأبى أن تنتهي .

و لعلّ من الصواب الإقرار صراحة أن إيجاد المنهج الملائم لهذا البحث الذي نعترف بمدى غوصه في الصعوبة بما كان، و لذلك قام هذا البحث على المنهج الوصفي لوصف النظريات النقدية الفرنسية و الممارسات التطبيقية المغاربية، و كذا المنهج التاريخي عندما تطلب الأمر ذلك في الفصل الثاني في رصد الشعريات الأولى منذ **أرسطو** إلى النظريات الشعرية المعاصرة.

و قد اعترضتنا في هذه الدراسة عدة مشاكل فمنذ البداية و مسالك الاعتياص تراود مسعى هذا البحث، إذ يعد مغامرة نظرا لظروف كثيرة خصوصا تلك المتعلقة بالنظريات التصورية للحداثة الغربية و كذا ممارساتها التطبيقية التي تستدعي كمّا هائلا من القراءة و المكاشفة، ضف إلى ذلك صعوبة الحصول على المراجع المتخصصة في مجال البحث؛ ومن الظروف التي صعبت من هذا المسعى هو توزيع الموضوع على مناحي جغرافية مختلفة من المغرب العربي الجزائر و المغرب وتونس .

و في الختام يطيب لي أن أشكر أستاذي المشرف **أ. داود محمد** على صبره و سعة صدره فقد واكب ميلاد هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن خرج على الصورة التي هو عليه الآن كما أتقدم بالشكر مسبقا إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا العمل المتواضع الذي أتمنى أن يكون في مستوى تطلعاتهم و أمانيهم .

و الله ولي التوفيق

خيرة مسلم

وهران في: **28** سبتمبر **2013**

1- توطئة :

لقد استطاعت الفلسفة الوجودية أن تغوص في أعماق الأعمال الأدبية خاصة داخل جنسيْ الرّواية و المسرحية باعتبار أنّهما الوسيلة المُثْلَى لتحليل دافع الإنسان و الكشف عما يحدق به أيضا مَنْحُهُ الحرية المطلقة من اجل اتخاذ قراراته و إثبات وجوده و تحديد مصيره، " لقد جعل سارتر من الأدب و النقد الأدبي وسيلة لطرح أفكاره الفلسفة مما حدا بالنقاد إلى رؤية أن المقالات الأدبية التي كسبها ذاتية للغاية ، و أنّه عندما كان يتحدث عن " **فوكتر**" أو "**دوس بالسرس**" على سبيل المثال دائما كان يتحدث في الأغلب عن أعماله هو نفسه " [1] حتى أن معظم الفلاسفة كانوا أدباء باعتبارهم جسدّوا إبداعاتهم الأدبية لرؤى فلسفية ، فالوجودية التي كانت في الحقيقة – أشد تأثيرا مما جسدته النظريات التي تتسم بالجود و الجفاف إلى النصف الثاني من القرن العشرين ومن هنا صار ما يسمّى بالأدب الوجودي الذي مثله **جان بول سارتر** **johon Paule sarter** و**ألبير كاميو** **Albert Camus** .

و قد طغت على **سارتر** أو على كتابات **سارتر** ما يسمّى بالعزلة ، هذا الشعور الذي تجسّد في عمق تفكيره، و ربما يرجع ذلك إلى الحياة الاجتماعية التي عاشها أثناء طفولته و التي كانت ممزوجة بالوحدة و المعاناة ; و لعلّ فلسفة " **سارتر** " جاءت كرد فعل على ما كانت عليه فلسفة " **هيجل** " **Hegel** التي تقوم على أساس التناقض العقلي ، إذ كان هذا الأخير يعتمد على مبدأ التناقض .

2-الوجودية في الأدب:

و أمام هذا التشكل، فإنّنا نستطيع لمس الخطوط العريضة لما يسمّى بالأدب الوجودي في مقاله "الأزمة الحديثة" التي كتبها عام 1945 و هي تتقدم المجلة التي يرأسها، و من ثمة أصبحت هذه المقالة بمثابة الكتاب المقدّس أو الدستور الذي يعود إليه كلّ من يبحث عن شيء يتعلّق بالأدب الوجودي.

[1]- رمضان الصباغ : "فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها، دار الوفاء للطباعة و النشر ،ط**2**،**2004**، الاسكندرية ، ص **273**.

إذا كانت الوجودية تيار فلسفي يكرس حرية و إرادةالإنسان ، فهي جملة من الاتجاهات والأفكار المتباينة، و ليست نظرية فلسفية واضحة المعالم، و تركز على مفهوم الإنسان كفرد فتعلي من قيمته كفرد يقوم بتكوين جوهر و معن لحياته .

وتوصف الوجودية بأنّها تيار ثقافي يلتبس على الكثيرين و حتى المثقفين منهم، لأنّ المصطلح غامض و حتى يكون أسهل يحب ربطه بالأدب باعتبار أنّ منشؤه الأول يرتبط بشكل مباشر مع الأديب الفيلسوف **جون بول سارتر** الذي عانى من الحرب العالمية الثانية الحرب العالمية الثانية حيث كثر الموت و صار الفرد وحيدا ، يعيش بعبثية مطلقة أو عدم الشعور بالرغبة في الحياة وهنا برز ما يسمّى عند الفرد بالقلق الوجودي، فنشأ شعور باليأس و شعور بالفناء الشامل أو ما يسمّى العدم و هذا ما أدى فكرة تدعيم إبراز قيمة الوجود و العدم .

و أمام هذا المجمل المؤدي ، فان الفكر الوجودي يرتكز أساسا على دواخل الفرد و نفسيته الفرد ، فينهض على تجربة وجدانية واقعية ، و معايشة هذا الواقع وجدانيا و عاطفيا أكثر منه عقليا، و من ثمة اكتشاف كل زوايا الوجود كالفناء و الموت و اليأس و الخطيئة و عيشة القلق والفكر الوجودي إنّما يغيب تماما اللغة و الرسل و الكتب و كلّ ما أنزل الله من أديان ومعتقدات دينية.

و تعدّ الوجودية أكبر ردت فعل ضد كل ما عاشه الإنسان و يعيشه من أزمات روحية ومادية جعلته يصل قمة اليأس و الإحباط و القلق فيقول أحد مؤرّخي الوجودية الفرنسية "يعترف الوجوديون جميعا بأنّ الكائنات البشرية أصبحت مهدّدة في هذا القرن في وجودها ذاته بدرجة غير عادية، فهي مهدّدة بالفلسفات المجرّدة و بالدّولة الشمولية ذات السّلطة الكلية و بسوء استخدام المخترعات العلمية، و لقد أصبح هذا الإدراك حيا وواضحا خصوصا عند الفلاسفة الفرنسيين بسبب هزيمة فرنسا في الحرب العالمية الثانية و بسبب التوتر الحالي و القلق العام في العالم "(1).

و لئن كانت الوجودية نظرية فلسفة فإنّ جذورها فلسفية، و قد يمتدّ الأمر إلى أكثر من ذلك حين نعلم أنها عبارة عن تجارب شخصية لعديد الفلاسفة، و قد حاول الوجوديون دوما

1– جون بول سارتر : الوجود و العدم ،تر: عبد الرحمن بدوي ، دار الآداب ، بيروت، ص **62**.

إثبات الوجودية على أنّها تيار ممتدّ عبر التاريخ ضاربة جذورها أعماق الزمن الماضي من أجل الوصول إلى أنها ارتداد طبيعي و الظاهرة كونية الوجودية فكريا و ثقافيا و ليست فقط وليدة الأزمات و الحروب العالمية و يعدّ كل من "**سوريسكيركغورد**" **Sores Kier kegegarrd** 1813 و الفيلسوف الألماني "**فريدريك نتشه**" **Fréderic Nietzsche** و هو من رواد الفكر الوجودي المعاصر.

و يأتي عديد الوجوديين ليؤكدوا و انتسابهم إلى " **سورين كير كيغورد** " و أيضا نتشيه وأخرون يربطون انتسابهم إلى الروائي"**دوستويفسكي** " **Dostoyervsky**، و من هؤلاء " **هيدغر** "**Heidgger**" ، **كارل يسبرز** "**karls Yaspers**، "**غبرائيل مارسيل** " **Gabriel Marcel**، "**جان بول سارتر** "**J.P.Sarter**" **ألبير كاميو** "**A.Camus** و آخرون و كان القلق بشكل عام هو الذي يحدد أساليبهم الحياتية و سلوكياتهم و هذا ما جعل هذه التجربة تكرّس نفسها داخل المذهب الفلسفي الوجودي.

و يعد هذا التيار أشهر التيارات و المذاهب الفلسفية التي استمرت في الآداب الغربية القرن العشرين ، باعتبار أنّها الحقيقة اليقينية الوحيدة و المطلقة و ليس هناك ما قبلها و لا ما بعدها والإنسان داخل هذا التراكمات قادر على خلق أفعاله و تحديد سلوكاته و صفاته بمفرده و حتى كينونته و ماهيته عن طريق تغييب القوي الخارجية .

لقد دخلت الوجودية الآداب عن طريق الفرنسيين **جبريل مارسيل** 1889 و هو صاحب الوجودية المسيحية ، أمّا" **جون بول سارتر** " فهو صاحب عمود الوجوديين و الحدهم على الإطلاق، و هو صاحب فكرة أنّ الله عبارة عن خرافة تضرّ بالإنسان في حين اعتبره آخرون خرافة نافعة – سبحانه و تعالى عمّا يقولون – و هو صاحب " **الذباب**"، " **الغثيان**" ، "**الباب المغلق**" وحتى عشيقته الوجودية " **سيمون دي بوفوار** " **Simon De Beauvoir** التي قضا حياتها كلها معه دون أي رابط شرعي وذلك تجسيدا لمبدأ الوجودية التي تنصّ على التحرّر من كل القيود والأعراف و التقاليد .

و أصبح السؤال التالي يطرح نفسه بقوّة من يسبق من ؟ الماهية أم الوجود ؟ و قبل التوغّل في هنا، ينبغي إثارة مفهوم الماهية الذي هو جملة من الخصائص التي تلتصق بالكائن بمعنى أنّ الإنسان يتجرّد من طبيعته الإنسانية، فتحقيق هذه الطبيعة يمرّ عن طريق تحقيق هذا المشروع الإنساني انطلاقا من الكائن ذاته ، أمّا الوجود حسب **سارتر** فإنّه بالغ الصّعوبة، و رغم هذا فهو يعترف بصعوبتها و لكن ليس كونها مستحيلة [1]

و يتصوّر " **سارتر** " أنّ الوجودية هي فلسفة إنسانية و هي مذهب يجعل الحياة الإنسانية ممكنة و أن الوجود هو سابق على الماهية ، فالوجود من هذه الزاوية هو أن يتكون الشيء ويتحقق هذا الشيء في الخارج ، و الإنسان هو موجود بفعل اتخاذه للمواقف المعينة من الأشياء فهو حر حرية مطلقة و هذه الحرية تتحقق بعدم وجود ماهية يتحدد بها الإنسان، أمام هذا فإنّ بعضهم يرفض هذه الأسبقية للوجود، و يرى أنّ الماهية تسبق الوجود و ذلك باعتبار وجود طبيعة إنسانية قبلية، لأنّ **سارتر** يرفض هذه الشمولية الإنسانية .

الوجود يسبق الماهية... و كل شيء موجود هو يحمل ماهيته معه..." إن ذلك يعني انه قبل كل شيء يوجد الإنسان " **Man Exists**" يقلق، يظهر في الحياة، ثم يحدّد نفسه، و إذا كان الإنسان وفقا للتصوّر الوجودي عنه لا يمكن تعريفه Indefinable فذلك لأنّه في البدء Nothing لا شيء ... و فيما بعد يمكنه أن يكون ؟ what he will be ذلك لأنّه لا وجود لطبيعة إنسانية Human Nature لأنّه لا وجود لإله GOD ليتصوّرها فالإنسان ليس موجودا فقط كما يتصوّر ذاته و لكن أيضا كما يريد هو نفسه أن يكون ، بعد أن تكون ذاته قد وجدت "[2]

و لما أنّ " **سارتر** " " يتصوّر بأنّ الله غير موجود فهو لا يعتقد بوجوده أصلا، فهذا يجعله يتصوّر أنّ ماهية الإنسان تسبق وجوده، باعتبار أن هذا الإنسان هو مشروع في حدّ ذاته مشروع ينبغي له التحقّق.

[1]–رمضان الصباغ : فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها ص **44**.

[2]– المرجع نفسه، ص **44**

و الإنسان حسب " **سارتر** " هو مسؤول عن وجوده الفردي ، و أي اختبار يقوم به الإنسان فهو ليس لنفسه فقط ، و إنما لجميع البشر .

لقد أصبح السؤال يفرض نفسه غاية الأدب ؟ دوما تعوّدنا طرح قضايا متعلّقة بجمالية الأدب أو مكوناته و وظائفه، فجاءت نظرية الأدب لتحتوي على كل الأسئلة الخاصة بغائية الأدب و عن هوية الأدب، و لتطرح التساؤل حول الأسس المعرفية لإتاحة التفكير في الأدب كونه علم قائم بذاته دون النظر إليه على أنّه تماس حاصل بينه و بين أنواع الخطابات الأخرى و لعلّ هذا ما جعل السؤال التالي قائما منذ القدم ، ما الأدب ؟ و محاولة اللّجوء إلى التحقّقات النصيّة التي تجعل من كتابة ما أدبا في حدّ ذاته .

و بذا؛ قد أصبحت نظرية الأدب تدور داخل قلق علمي يجعلها مدارا للتفكير و البحث عن المجهول داخل الغياب، و إعادة طرح السؤال داخل السؤال و سرعان ما جاء كتاب ما الأدب ؟ **لجون بول سارتر** 1947 ليصبح بذلك مَعْلمًا لكلّ أسئلة الأدب خاصة فيما يتعلّق بالتزامات الكاتب و مسؤولياته .

و لقد حدثت هنا توجّهات على السّاحة السياسية جعلت في أوربا أوقدت نار الالتزام والمسؤولية و أثارت الحديث عن دور الكاتب في التعبير خّاصة بعد أن خلعت الحداثة عن الأدب رداءه الاجتماعي على يد " **مالارميه** " **Mallarmé** و "**فلوبير**" **Flaubert** "**وبودلير**" **Baudler** و غيرهم .... و ظهر اتجاهان في الكتابة الأدبية أدب برجوازي و أدب شعبي، عندها ظهر اتجاه ثالث خلّص الأدب من الظروف السياسية و الاجتماعية ليدخله ضمن ما يتعلّق بالجماليات هذا ما جعل كتابه "**ما الأدب؟**" يرتبط بفضاء جديد متعلّق بما بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا و أوروبا عامة .

و ضمن هذا المؤدي، فإنّ **سارتر** حاول إيجاد ماهية الكتابة و علاقتها بالقرّاء و بالجمهور بصفة عامة، و عن أسئلة المستقبل و عن البحث عن دور الأدب و الأديب فنحت مفهومه للالتزام الذي يتصوّر أنّه وسيلة و ومطية للحفاظ على الحرية التي هي الركيزة الأولى و الفاعلة من أجل حماية حياة الإنسان من كل تشوه .

يسمّى الكاتب مُلتزما حين يتحقّق لديه وعي أكثر ما يكون جلاء و أبلغ ما يكون كمالا بأنّه مُنجز أي عندما ينقل لنفسه و لغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي النظري إلى حيز التفكير ، و الكاتب هو الوسيط الأعظم و إنما التزامه في وساطته غيران من الحق أن نحاسبه على أساس حالته في المجتمع ..."[1].

و الالتزام في الأدب هو أن ينخرط الأديب بصفة عامّة سواء كان شاعرا أمأديبا ضمن مشاعل الحياة و ضمن هموم المجتمع السياسية و الاجتماعية، و لو تطلب ذلك إنكار الذات والوقوف ضدّ المصلحة الشخصية في سبيل هذا الإلتزام الذي هو قناعة و إيمان و إخلاص و صدق و استعداد روحي .

و قد تغير مفهوم الالتزام; فبعدما كان عبارة عن وظيفة اجتماعية ، صار مرتبطاً بالنظرية الأخلاقية ، و الالتزام بمفهومه الحديث منبثق من هذه النظرية، و يحدّد الكاتب وظيفة الأدب فالالتزام هو ذاك السلوك الواعي تجاه قضايا المجتمع، و الالتزام الذي يحدّد مسؤوليات الأديب ظهر مع **سارتر** أيضا من أجل إنكار كون الأديب هو ليس وسيلة للترويح عن النفس، و إنّما الأدب نابع من موقف إنساني تجاه قضية ما ... " فموقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعيته، و على أساس هذا الوضع فانه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرائه ، و يجب ألا يقع تحت تأثير بعض العوامل الذاتية[2].

و يعود الالتزام إلى المذهب الواقعي الاشتراكي الذي يربط كل ما هو أدبي بالبنية الاقتصادية و أنّ الأدب هو رسالة للمجتمع من أجل حياة أفضل، و من هنا أصبح هذا المذهب أدبيا متماسكا تحت اسم **الواقعية الاشتراكية**.

و لوعدنا في مفهوم أدب الإلتزام **السارتري**; لوجدناه اشتغال المبدع بقضايا مجتمعه اتخاذ مواقف تجاه هذا المجتمع ، و هذه الدّلالة إنما هي قديمة قدم الأدب باعتبار أنّ الأديب يتفاعل دوما مع هموم مجتمعه و الصراعات الداخلية في مجتمعه; إلا أنّ التزام **سارتر** هو إبراز تلك الملامح عبر

1– رمضان الصباغ ، فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها ، ص :ص **216**، **217**.

2– مرجع نفسه ، ص **217**.

جهد تحليلي تنظيري ، هكذا إذن فالالتزام عند "**سارتر**" تحوّل كبير طرأ على مفهوم الأدب بشكليه (كتابة و قراءة) .

لقد مرّ نصف قرن حول ظهور هذا المفهوم، و قد أثار جدالا و خصومات فمنهم من تجاوزه و لم يعد متأثرا به و منهم من يضع بصمات الالتزام **السارتري** المتمثلة في تحديد مسؤوليةالأديب ، و كان التزامه قبل إصدار مجلته " الأزمنة الحديثة " و مقالاته الشهيرة **ما الأدب** ؟ على الساحة الأدبية النقدية الفرنسية، و هذه الفلسفة قد قطعت أشواطا كبيرة و هي تراوِح بين الإبداع الأدبي و التحليل الفكري و لحدّ الآن أصبح " **سارتر** " ينادي بالإلحاد كونه يبرز قيمة الحرية .

فهو يعتبر أن " الكاتب حرّ فهو يتوجه لحرية القارئ ، و هو مسؤول و مسؤوليته هي التي تجعله يتخذ موقفا محدّدا طارحا خلفه مظاهر الضعف و وجوه الشقاء "[1]

و الحرية عند " **سارتر** " هي حرية تعاكس باقي الحريات و تتجاوزها ، فحريته ملتزمة ذلك لأنها صادرة عن موقف معين ، و هو بهذا الالتزام ، يعارض و يخالف باقي الفلسفات العقلية المجرّدة التي ترى بأنّ الحرية منبثقة من دواخل التفكير العقلي ، فالحرية عند هذه الفلسفات مُنجزة قبل الفعل ذاته (الفعل الحر) و هي حالة وجدانية تسبق الفعل، أمّا بالنسبة **لسارتر** فالحرية هي الممارسة المباشرة، و بذا نستطيع تسمية حرية **سارتر** حرية ملتزمة . و الخلاف بينه في فهمه لهذه الحرية و فهم أصحاب الفلسفات العقلية لها يرجع إلى خلاف رئيسي في تأويل كلّ منهما لوظيفة الشعور أو الوعي الإنساني ، فالشعور عند أصحاب هذه الفلسفات العقلية المثالية خالق لموضعه ، أو موجد له، بل إنّ الإنسان في بعض هذه الفلسفات يفكر وفقا لقوالب عقلية جاهزة و مقولات أولية لا بد و أن تُعدّ إعدادا قبل فعل التفكير و وجود الشيء موضع التفكير سيكون في رأي هؤلاء من صنع هذا القالب العقلي ، أما عند **سارتر** فالأمر مختلف تماما ، إذأن الشعور لا يُوجد

---

[1]– المرجع السابق ، ص **217**.

شيئا لأنّه يجد الشيء حاضرا أمامه ملتحما به فهو إذن شعور واقعي ملتزم بموضوعه ملتحم به على النحو الذي تلتزم فيه الحرية بالمواقف [1]

و أمام هذا التشكل أمكننا التعليق على هذا القول بان حرية سارتر ملتزمة ، و الحرية عنده سابقة على أي شعور داخلي و ليست حتى مصاحبة للفعل الحرّ و إنّما هي كذلك لان الإنسان بالنسبة إليه حر ووجوده يسبق ماهيته ، و بذا فالحرية بالنسبة إليه هي سابقة للشعور .

و الإنسان حرّ حرية مطلقة لأنّه هو الذي يقرّر و يضع لنفسه صفات و خصوصيات مميزة له، دون أمر من آخر فالإنسان يكون ... كما هو يريد ، فالإنسان موجود في العالم قبل أي شيء إذن فبعد وجوده يضع لنفسه ماهيته الخاصة به، أمّا صفة الوجود فهي صفة لاحقة بالشيء أوبالإنسان بعد وجوده ، فحرية **سارتر** تقلب الموازين و ترى أن ماهية الإنسان هي فقط الصفات و الخصوصيات الأساسية التي يختارها الإنسان ليتميز عن غيره .

و حرية **سارتر** هذه تدفعه إلى أكثر من ذلك تدفعه للإدراك بأن الإنسان مسؤول حتى عن ماهيته و هو يتحمل عواقبها نتيجة إرادته ، و إلاّ أدّى عدم تحمل مسؤولية كلّ فرد إلى الهلاك والدمار الشامل و فوضى بالمجتمع و بنظامه ، ووجودية الإنسان حسب " **سارتر** " في أن يكون كل فرد مسؤول عن اختياراته و أفعاله ، فحرّيته الكاملة تقتضي المسؤولية الكاملة .

أمام هذا التشكيل ، فإنّ وجودية " **سارتر** " دعت إلى الالتزام و روجت له ، و بهذا فهي نابعة من قناعاته الداخلية و من وجدانه العميق و لذلك فهي لا ضابط لها و لا معيار و يعد أشهر المدافعين عن نظرية الالتزام و لم تكن لديه جاهزة و إنما هي تنم عن تجارب حياتية عميقة ". و قد قادته هذه التجارب ابتداء من " **طرق الحرية** " les chemins de la liberté عام 1945 على مزيد من ارتباط وجهة نظر الضمير الفردي بالواقع الاجتماعي و في سنة 1946 عمِل **سارتر** " على تحديد مسؤولية الأديب و حصرها فيما يلي :

- إنتاج نظرية ايجابية في الحرية و التحرير .

1- www.http : almadapaper .net /news **143 10**.

– ضرورة اتجاه الكاتب في كل حالة من الحالات إلى استنكار العنف من وجهة نظر أفراد الطبقات المضطهدة.

– تحديد علاقة صحيحة بين الغايات و الوسائل أي العلاقة بين الأخلاق و السياسة أو يركز " **سارتر** " على هذه النقطة تركيزا خاصا .

– أن يرفض الكاتب فورا استعمال أي وسيلة من وسائل العنف في تحقيق نظام من الأنظمةأوالمحافظة عليه " [1]

و يتصوّر " **سارتر** " أنّه لا بد لان تكون للحرية أهداف للتغيير و ليس الحرية فقط من العبث و المرح و التمتع أمام لحظة جميلة ، هذا ما يعاكس تيار التقدم " إن المناداة بالحرية لمجرد أن تتمتع لحظة بذاتها إزاء أثر جميل ذلك ما يقال عنه الفن للفن ، هذه الطريقة هي المناداة بالحرية المبدعة ضد النفع ضد تقدم الآلات ضد الطبقة ، إنما هي طريقة في أن يكون المرد ضد البرجوازية و مرتبطا بالحرب البرجوازية في آن واحد [2].

و يبدو أن "**سارتر**" كان يجسد أدب الالتزام داخل كتاباته و انجازاته، فقد ناصر الثورات الجزائرية و الفتزويلية و إلا انه لم ينجح في مناصرة فلسطين، عندها فقط أعلن انه يئس من الأدب الملتزم و أن يرسل قمحا إلى شعب جائع خير من كتابة مقالة أدبية، و قد اغترف الكُتاب العرب من هذه التجربة و نهلوا منها في الخمسينيات و أوائل الستينيات من القرن العشرين و أنتج العرب قصصا و مسرحيات تتميز بالمزحة الوجودية و ترجمت مؤلفات من النمط الوجودي و نشرت في الصحافة الأدبية النقدية العربية و من الكتاب الذين أضفوا على أعمالهم الالتزام الوجودي " **ناظم حكمت** " و " **فريديريك غارثيا لوركا** "، حيث انطقوا أبطالهم مقولات وجودية، و ذلك من أجل ترسيخ فكرة الالتزام الذي يجب أن يكون منبثقة من صميم القناعة الخاصة للفرد .

[1]– حسام الخطيب : الالتزام في الأدب/ www. fikr wa nakd el djabiri abes.com

[2]–جان بول سارتر : حول الواقعة و الاشتراكية ، تر : حسام خطيب، دار الآداب الأجنبية ط**1**، تموز ، **1979** ، ص **60**

و بذا استطاع "**سارتر**" الفيلسوف الوجودي الفرنسي; أن ينجز عديد النصوص الروائية والقصصية و المسرحية ، فكانت علاقته بالمجتمع الذي نعيش فيه الهدف الأسمى و المنظور الرئيس لديه هذا ما دفعه إلى تكوين مبدأ الالتزام في الأدب، و هكذا جعل الأديب يهدف إلى تغيير العالم عن طريق تغيير مجتمعه " لقد جعل "**سارتر**" الكاتب يهدف إلى تغيير العالم ، و هو مُطالب أيضا بالوقوف إلى جانب المضطهدين و التقريب بين البشر و تحمل المسؤولية و تحرير الناس من التقليدية و التخاذل ..." [1].

لقد عُرف "**سارتر**" بهذا الموقف الذي ساد فترتي الخمسينيات و الستينيات و لم يبرع في مجال الفلسفة وحدها و إنما تجاوزها إلى الأدب أيضا و ذاع صيته في كل أرجاء العالم.

إذا كان المذهب الكلاسيكي متعلق بالأنظمة المالكة و بالطبقات الارستقراطية باعتبار أن خصوصيات هذه الطبقة تتطلب دوما الدّوق الأفضل ، فان **سارتر** يستفيد من هذا الاتجاه باعتبار انه يفرز فروقا بين الطبقات و انه لا يهتم بكشف الحقائق العميقة للمجتمع و إنما يكتفي فقط بإجلال السلطة الحاكمة و يكتفي بذكر الحروب و الموت و التقاليد، فهو بمثابة احتفال تقليدي ذلك الذي يقع بين الكاتب و قرائه ..." حين تثبت الفروق بين الطبقات إلى حدود الجمهور الفعلي و حين يكون كل قارئ رقيبا على الكاتب و ناقدا . اكتملت فيها صفات النقد المتواضع عليه و عندما يبلغ ما يسرد المجتمع من مذهب ديني أو سياسي من قوة السلطان درجة تصير فيها حدود ها صارمة حتى لا يقصد بحال على اكتشاف مجالات جديدة للتفكير و إنما يقصد إلى مجرد صياغة المعاني الشائعة التي ... هي الرباط المادي بين الكاتب و قرائه" [2].بمعنى أن الكلاسيكية لا تجعل قارئ افتراضيا، و إنما تكتفي فقط بالقارئ الفعلي ذلك أنها تلتزم بما هو تقليدي و مألوف هذا ما جسدته كتابات **موليير Molière**و **لافونتين Lafontaine**، فقد قدّس هؤلاء القدماء الملكة العقلية تقديسا فالكلاسيكية تتميز بالعقلانية أيضا بمعنى أن استعمال العقل يجعل كل من الكاتب و القارئ معا يميزان بين ما هو حقيقي و ما هو افتراضي ، بين ما هو نسبي و ما هو مطلق بذلك فالكلاسيكية تبعدهما كل البعد عن المبالغة في التعبير و الخيال و الأحلام و العواطف القوية

1- رمضان الصباغ فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها ، ص **182**.

2- جان بول سارتر ، ص **111-114** أو رمضان الصباغ ص **220**

و يكمن الجمال الفني في الكتابة الكلاسيكية في كل ما هو جادّ و مخلِص للواقع دون تجاوز القواعد و الحقيقة وحدها جميلة باعتبارها تبحث في سيكولوجيا الإنسان و مما هو مشترك بين البشر عبر جميع العصور .

كما أن الكلاسيكية لا تطلب الجمال في حد ذاته لتحقيق المتعة بل لا بد من إضافة شيء ما ، و هذا الشيء هو المثل الأخلاقية و هو ما يجعل الإنسان يسمو و يعلو و بالتالي فالخير والجمال هما مطالبا الكاتب الكلاسيكي، و لعلّ أفضل دليل في تلك التقسيمات التي جاء بها **أرسطو** للأجناس الأدبية، فالملهاة مثلا تصوّر مهازل الناس أو السخرية من بعض وقائع المجتمع، والشعر الغنائي اختص بأحوال الناس و التراجيديا تصوّر مآسي الناس و همومهم و آلامهم أما الأجناس الأدبية بمفهومها الحديث فهي تجعل من القصة و الرواية و المسرحية مجالا للمثالية مركزة على القيم الأخلاقية و النفسية على نحو ما جاء لدى **بييرجانيه pierre janih** أن الأدب هو إنساني بالدرجة الأولى باعتبار انه نشأ منه و توجه إليه لتلبية حاجياته و معالجة أحواله الخاصة .

أما عن الواقعية التي لم تستقر عند الكتاب و الشعراء إلا بعد أن استقرت الفلسفة في أذهانهم و بين طيات الكتب و المجلدات و تبحث عن الفلسفة أو بين فلسفتين ، الفلسفة المثالية ظهرت هذه الأخيرة على يد **فولتير Volter** الفرنسي و هو يصدر في كتاباته و قصائده معنى للسخرية و الاستهزاء و يصور أن الإنسان الساذج تنزل به المحن و المصائب بسبب تفاؤله و حسن ظنه بالحياة ، أما **سارتر** يرى أن هذا النوع من الأدب هو استهلاكي بالدرجة الأولى لان أصحاب هذه النزعة ينظرون إلى الواقع عن طريق التأمل فيه، إذ لا يحدث هناك أي تغيير بل مجرد تصوير، كما هو موجود " إذ كانت الواقعية أدب استهلاك فان خطأها، " اعتقاد أصحابها أن الواقع يتجلى بالتأمّل فيه و أنه يمكن تبعا لذلك تصويره تصويرا لا تحيّز فيه . و كيف يكون هذا ممكنا ما دام التميز في الإدراك نفسه و مادام مجرد تسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها "؟ [1].

[1]- جان سارتر ما الأدب **152-153** أورمضان الصياغ ، **222**.

أما بالنسبة لمذهب **الفن للفن** فهو أيضا حسب **سارتر** – مذهب استهلاكي. لأنه يستخدم الخيال و الخيال بدوره هو عزوف عن الواقع و ابتعاد عنه. و قد قام هذا المذهب على معارضة الرومانسية باعتبار أنها تعرض عواطف الفرد و أحساسية الخاصة على الناس عن طريق الشعر وأيضا هو وسيلة للتعبير عن الذات فقط و ليس تعبيرا عن المجتمع عامة أما مذهب الفن للفن فهو يسمو لأن يجعل من الشعر موضوع همه و استنباط مظاهر طبيعية جمالية من الطبيعة ذاتها، بدون الرجوع إلى ما هو عقيدة سابقة أو أفكار أو أخلاق. و بذاك فهي تتخذ لنفسها شعار الفن للفن و من اعمدته "**شارل بودلير** " و "**مالارميه**" و هو من أشهر المدافعين عن هذا المذهب . باعتبار أن الأدب و الفن غاية في ذاتيتهما و أن هدفهما الأسمى الإمتاع و زرع اللذة في نفسية القارئ وإلهاب إحساسه من اجل تذوق الفن الجيد. و لن يتحقق هذا الأمر إلا عن طريق ترك كل ما هو قديم والانخراط في الجديد أي التخلي عن الأخلاق و القيم، و كذا الابتعاد عن التعليم و الإرشاد والتوجيه التربوي، و لعلّ أوّل من نادى بهذه الخصائص الفيلسوف اليوناني **أرسطو** رادّا بذلك على **أفلاطون** الذي يقول بأنّ الشعر يجب أن يخدم الفلسفة الأخلاقية ، و بذا فإنّ هذا المذهب هو من أهم النظريات المناهضة لنظرية الانعكاس التي ترى ضرورة قطع الصّلة بين الأدب و المجتمع .

و قد واجهت هذه النظرية عدة انتقادات كـــ " **ت.س.إليوت** " **T.s.Iliot** الذي كان يحاول تكريس الأسس الجمالية في العمل الأدبي و هو ينفر مما يسمّى تداخل الأجناس الأدبية أي تداخل الأدب مع علم الاجتماع أو الفلسفة أو التاريخ، فالأدب بالنسبة إليه هو غاية في حد ذاته و لا يمكن أن يكون سوى تجسيدا لصورة عن نفسه . و لكن فيما بعد يبدو أن موقفه تغير وأصبح اقرب مما يكون من المدرسة الواقعية، باعتبار انه كتب في إحدى أعماله **الغاية المقدسة** أنه لا بدّ للفن أن يتماشى مع مسائل الخلق و الدين و السياسة و الاجتماع ، و لا يمكنه رغم كل الاجتهادات أن يكتفي بنفسه غاية في ذاته .

أما عن **سارتر** فقد قام بحملة قوية ساخرة ضد من يزعم بأنّ الفن يجب أن يجسد صورة لنفسه و اعتبر أنهم يحصرون قيمة الفن فقط في كل ما هو جمالي و يخلق نوع من المتعة الفنية باعتبار أنّه لا فرق بين الجمال الفني و قيمته و أنهما يتواشجان و يتشاكلان، و أن هؤلاء في

الحقيقة هم يجسدون أثار جامدة داخل أعمالهم لا طائل منها أبدا، و هي لا تخدم شيء . " ليست إلا ذريعة تذرّع بها مفكري القرن الأخير لأنهم أبوا أن يسلكوا سبيل التجديد و الكشف و أن يبدعوا شيء ذا قيمة و أنهم يقعون في تناقض فإن[...] لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة. كما لا يجوز له مطلقا ان ينظم كلمات لا معنى لها و لا يقتصر بحثه بالجري حول الجمل أو الجمال [1] .بمعنى أن " **سارتر** " يعتبر أن الفن الخالص و الفن الفارغ سواء الهدف منهما التراجع عن ريادة المستقبل و التمسّك بالتراث القديم و يتصوّر " **سارتر** " أن الخيال يسلب الإدراك الحسي و هناك علاقة عكسية بينهما باعتبار أن هذا الإدراك هو الذي يهيئ لأداء قيام الخيال و بالتالي فان الخيال بالنسبة إليه هو الذي يقوم عليه الفن باعتبار أن موضوعه ليس من الواقع و هو غائب تماما، فالفن هو يعادل موضوعا جماليا متخيلا بعيدا عنه الواقع . و عليه يمكننا القول أن سارتر قد نجح في إبراز دور الخيال في الفن و التذوق الفني و الجمالي.

3- الفن للفن : إن مذهب الفن للفن الذي يفصل القيمة الجمالية عن القيم الأخرى الأخلاقية و الدينية، و عن الواقع المادي و الاجتماعي إذ إن الأفكار التي تثير ها الفن بالعمل الفني مصدرها الذات العارفة و ليس الواقع الموضوعي " [2]و من هنا حاول **سارتر** أن ينتقد هذا الاتجاه و ذلك بالدعوة إلى ضرورة الالتزام في الفن، لأنّ الانشغال بالمظاهر الممتعة في الحياة ، إنما هي الابتعاد عن الواقع المعاش و عن مظالم الناس و هكذا فلا معنى و لا هدف لدعاة هذا المذهب.

يبدو أن السّريالية قد ظهرت مع التيار **الفرويدي** في الحقبة نفسها الذي يئس فيها الإنسان و تذمّر من معطياته الحياة المرينة و التي أغرقته في متاهات الأزمات و الويلات لذلك اختار السرياليون التحرّر من الواقع المتردي الذي يعيشه إلى واقع آخر من أجل التحرر من كل قيود المجتمع و أعرافه و تقاليده و الإنغماس في ملذات الحياة . ارتأى السرياليون ايضا أن يحرروا مكبوتاتهم الشعورية و اللاشعورية و أن يشبعوها بشكل مطلق دون الإهتمام بقيود و ضوابط الأخلاق و سلطة المجتمع و انساقوا وراء الأحلام و الهذيان و أصبح اللاوعي هو المحرك الحقيقي لتصرفات الإنسان ينساب منه الجنون و الاضطراب الفكري و الغموض و التأرجح بين الواقع

[1]- رمضان **223** نقلا عن ما الأدب، ص **24**.

[2]- صبرى محمد خليل ، جامعة الخرطوم : نقد مفهوم الجمال عن الفلسفة الغربية المعاصرة ، منتدى الفكر و الفلسفة الحديثة
Httphfaycal i **16**-goo**7**.com

واللاواقع هذا و قد أصبح الأدب و الفن عندهم تحليلا للأحلام الفردية و الهلوسات التي من الصّعب فهمها و تأويلها بسبب انعدام الاتساق و كثرة الاضطراب في التعبير و التصوير و كل هذا يعبر عن التأزم الذاتي خاصة أثناء استرجاع الذاكرة المحموحة و كشف الصراع النفسي الداخلي و التمزق الذهني [1].

لقد جسد **سارتر** هذا النمط من الكتابة في كتاباته كرواية " **الغثيان** " و قد وجدت السريالية لتجسيد أفكار **فرويد** Freud باعتبارها تمنحنا الحقيقة المطلقة لأنها تتوغل في أعماق النفس البشرية و بالتالي فهي أصدق في حين أنه كان يرى عكس ذلك، يرى أن السريالية حركة فاشلة باعتبارها لا تستطيع تغيير العالم، و لا تستطيع أن تدّعي الالتزام ، فهي كانت فقط الصوت الناطق باسم البرجوازية و كذلك حضنّا لها " و قد كانت انتقاداته تنصب أساسا على مضمون هذه الحركة و هو لم يكن يعنيه ما كان لديها من قفزات في مجال التعبير الفني و الإبداع الشكلي وانما هو قد وجّه تفسيرا للأدب في الجمهور ، و بالتالي كانت نوعية الجمهور الذي تتوجه إليه هو سبب إخفاقها[2].

و قد اعتبر " **سارتر**" أن السرياليين يجيدون ما يسمّى بالالتزام و يبحثون فقط عما هو خيالي ليجسدوه في كتاباتهم فهم يرفضون كلّ ما هو واقعي و يتأملون ما هو خارج الواقع – وهذا طبعا – ضدّ ما ينادي به "**سارتر**" الذي كرس مفهوم الالتزام في فلسفته الوجودية و اعتبرها أساسا لا يمكن الاستغناء عنه .

4–الماركسية و الأدب:

تعود الماركسية في أتسيسها إلى الفيلسوف الألماني **كارل ماركس** و هو اقتصادي وصحفي ، كان اشتراكي التفكير، و قد توصل في خصم ظهور عديد الحركات و الأحزاب الاشتراكية آنذاك إلى أنها تطور حتمي للبشر و قد أعاد قراءة مذاهب كل من جدل **هيغل** ومذهب "**فيورباخ**" المادي و توصل لانتقادهما و تأسيس مذهب فلسفي جديد على أنقاض هذين المذهبين

1– راسين عالم المسرح الغربي: www. http:// forum ,koora . com

2– رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر الإسكندرية،ط**1**،**2002**.

و يسمّى هذا المذهب المادية الجدلية **الديالكتيكية** كما أعاد **ماركس** قراءة جديدة حول الاقتصاد السياسي الانجليزي المتمثل فنقده وفق المنطق الجدلي و منح نظرية للاقتصاد السياسي.

يعتبر **كارل ماركس** و **فرديرك انجلو Fradrick Engels** مؤسّسا للمادية الديالكتيكية التي طورها فيما بعد **لينين** و قد نشأ المذهب (المادية الديالكتيكية) حين ثار العمال في العقدين الرابع و الخامس عن القرن التاسع عشر في انجلترا و فرنسا و ألمانيا و قد كان **هيغل** بمذهبه الفلسفي ذا قيمة كبرى ارتكز عليها الفكر الماركسي في ناحية محددة و هي فكرة التطور، فالفكر الماركسي يعتمد أساسا على فكرة التطور .....[1].

إن اعتماد الفكر الماركسي على فكرة التطور ليس جزافا، بل يعود ذلك إلى ظهور النظريات و فلسفات بيولوجية تثبت أن كل المخلوقات من النباتات و الحيوانات ظهرت كنتيجة حتمية لاستمرار هذه المخلوقات في عديد السنوات " فالفكر الماركسي يعتمد أساس على فكرة التطور و عند العالِم الطبيعي الانجليزي **تشارلدز داروين charrles Darwin** الذي برهن أن جميع النباتات و الحيوانات و كذلك الأفعال قد ظهرت كلها نتيجة لتطور استمرار العديد من السنوات فانه بذلك قد اثبت أن الطبيعة هي حركة و ليست جامدة، و كذلك فان علم التاريخ اثبت أن الحياة الاجتماعية تتغير و تتطور [2]و قد سميت بالفلسفة الديالكتيكية أو المادية الجدلية ويتصوّر الشيوعيون الفلاسفة أن النظرية الديالكتيكية تستطيع تطبيقها على كافة علوم الأرض ومن خلال تطور هذه القوانين و تطبيقها على التطور التاريخي نتج ما يسمّى بالمادية التاريخية و هو عنوان كتاب ألفه **ستالين** و هو من أهم ما خلفت الدراسة التاريخية في الماركسية .

و أمام هذا التصوّر فان المجتمعات تنقسم الى أقسام فقيرة و برجوازية و هو ما يسمّى بالطبقية أو الطبقات و من هذه الطبقات نشأ ما يسمّى بالصراع الطبقي بين الفئتين و من هنا ظهرت هناك ثورات برجوازية تهدف إلى إبقاء النظام الطبقي باعتبارها ثورات ذات منفعة و من أهدافها البقاء على النظام الرأس المالي " أما المجتمع البرجوازي الذي خرج من أحشاء المجتمع

[1]– رجاء عبير : فلسفة الالتزام ضمن ال النظرية و التطبق ، ص **212**. أما البلاغة و النقد و عميد كلية الآداب جامعة ننها – دار النشر والمعارف ، الاسكندرية ،**1988**.

[2]– المرجع نفسه ص نفسها .

الإقطاعي الهالك فانه لم يقضي على التناقض بين الطبقات بل أقام طبقات جديدة للاضطهاد ، فان المجتمع آخذ بالانقسام أكثر فأكثر إلى معسكرين فسيحين متقاربين هما البرجوازية والبروليتاري"[1]و يرى " **كارل ماركس**" أن البروليتاريا هي نتاج الصراع التنافسي في ظل الرأسمالية، و هكذا تصبح شعوب الأرض كلها تناضل ضد عدو واحد و هو الرأسمالية والبروليتاريا هي الطبقة التي سوف تحرر المجتمع من الرأسمالية و تنشر الاشتراكية .

و يبدو أن **ماركس** قد ثمن جهود " **هيغل** " و اكتشافه للطريقة الجدلية ، و لما أن الماركسية تكرس نظرية وفق معطى ماديا و ترى أن جميع العلاقات بين التاريخ و الإنسان والفلسفة و الواقع إنما هي أمور مادية ، لذلك فان ماركس يعيب على **هيغل** فكره المثالي، و هو بذلك يريد تطبيق الجدلية على أرض الواقع أي أن تخرج الجدلية من مجالها الفكري إلى ارض الواقع و بهذا فان ماركس يريد تجسيد الطابع المادي الموضوعي على العلاقات الاجتماعية الواقعية وإخراج الجدل **الهيغلي** و إفراغه من مضمونه المثالي إلى مضمون آخر مادي " لقد قلب **هيغل** العلاقة القائمة بين الفكر و الفن فبدلا من أن يرى في الآثار الفنية انعكاسا لفكرة استدلالية (دينية أو فلسفية) ، فالفن عنده ليس حركة ثانوية بل هو ظاهرة خلق ضرورية و هو حالة الفكر الأولى بلا منازع و الروائع الفنية ما عادت انعكاسات أو لعب بل صارت تعبير عن العواطف الصادقة ... فالأثر يحمل تفسيره في ذاته [2].

و يبدو أن **ماركس** قد أعاد مراجعة المقولات الجدلية **الهيغلية** الأساسية نقديا باعتبار أن مقولة التناقض لدى **هيغل** طبقية في الدولة داخل المجتمع المدني و لذلك وجدت هناك ضرورة لتربط بين الأطراف المتناقضة و هذا الطرف الثالث بالنسبة **لهيغل** هو الدولة فالدولة إذن مثلث تجاوزا لكل التناقضات الاجتماعية و الحفاظ عليها في الوقف نفسه . و تظهر عبقرية **هيغل** في كونه أوّل من استطاع إيجاد صلة ربط بين الدولة و التناقضات الاجتماعية في تحطم المجتمع.

أمام هذا التشكل، فان النقد الماركسي قد عني بقراءة العمليات و الصراعات و التحوّلات التي يغرق فيها الواقع و محاولة لمعرفة أسبابها و اتجاهاتها و مضامينها، و كذا بدراسة التفاعل الواقع

[1]– رجاء عيد: فلسفة الالتزام بالاستدلال بين النظرية و التطبيق ، ص **122**.

[2]– إنصاف الربضي ، علم الجمال بين الفلسفة و الإبداع

بين الأدب والمجتمع و ما يجري في الواقع من تبدلات، و بذلك; فإنّ صراعات الواقع ومظاهره المعقدة التي من شأنها أن تغني النقد الماركسي بل و تغذيه و ينبغي أن تكون العلاقة بين الواقع وبين الوعي الاجتماعي والفكري و الثقافي و السياسي علاقة عميقة جدا إلى درجة التلاحم و الترابط ومن هنا يتشكل وعي بالمظاهر الحياتية، هذا الوعي ناتج من واقع راسخ لن يتبدل أبدا. وهذه العلاقة المتواشجة، هي التي تشكل المفهوم المبدئي العام للنقد الماركسي و دراسته لمسائل الأدب والفن .

و لفهم النقد الماركسي أكثر، ينبغي تسليط الضوء على أهم أسسه الاجتماعية:

1- المجتمع مشروط بوسائل إنتاجه، فوسائل الإنتاج تعبر عن علاقة بين الإنسان والطبيعة و من هذه العلاقة يتولد بناء اجتماعي و سياسي ... بينما الآلة فهي من إفرازات المجتمع الحديث و هكذا تشكل وسائل الإنتاج بناءات المجتمع الأساسية .

2- صراع الطبقات و محرك التاريخ ، كما تبقى القوى المنتجة في تبدل دائم ، تبقى المجتمعات في تحول دائم ، فبعض الطبقات تنعم بأعظم الخيرات و تسميت في المحافظة عليها وبعضها الأخر يحاول أن يسلخ هذه الخيرات ممن ينعمون بها ، و حين تبدلت لعبة القوى ، حلّ نظام اجتماعي جديد مكان النظام السابق; كما انتصرت البرجوازية على الإقطاعية ثم باتت البرجوازية نفسها يهددها النظام البروليتاري .

3- الظاهرات الأيدلوجية تشكل بنية فوقية غير محددة فهذا هو الحال بالنسبة للعقائد السياسية و الخلقية و الدينية و الجمالية و الواقع أن الحقيقة أكثر تعقيدا و أن على الماركسية أن تلتزم بهذه الحقيقة و تعي هذه التحولات الايديولجية... ذلك لأنّ الظروف الاقتصادية والاجتماعية تطبق رأسا فقط على الأدباء و الفنانين [1] و لكن يبدو أن الآراء قد تضاربت حول كون الواقع ينتج وعيا معينا يكون دائما مستجيبا له، بل أحيانا يحدث العكس ، أين يكون الوعي بالشيء هو الذي ينتج الواقع و بالتالي تصبح هناك علاقة جدلية متميزة و واضحة المعالم و هي ما يسمّى بمظاهر التأثير و التأثر و من هنا جاء قول لينين " لا حركة ثورية دون نظرية ثورية " إذاأن الحركة الثورية واقع ، بينما النظرية الثورية فكر و نتاج، و هنا في قول **لينين** Lénine يظهر الواقع

1- انصاف الربطي : علم الجمال بين الفلسفة و الإبداع ، ص **288**، **289**

مستجيبا ومتأثرا بالوعي الذي كان مؤثرا و باعثا و الواقع الثوري يحتاج إلى فكر و وعي هنا مؤثر و الواقع متأثر كل ذلك عبر عملية ديالكتيكية مرهقة الجوانب و دقيقة التمييز حيث لا يوجد تأثير مطابق من جانب واحد [1].

5-علم الجمال

يعد الجمال الفني حسب ما جاءت به الدراسات الحداثية; هو أسمى من الجمال الطبيعي ذلك انه ناتج عن الرّوح و لأنّ الرّوح أسمى من الطبيعة فان هذه القيمة تنتقل إلى الأعمال الفنية وبالتالي تعد فنا ، و بذا فان **هيغل** يتصوّر أن الفن هو احد أسمى الأشكال الثلاثة ألا و هي الدين والفلسفة و الأخلاق فهو يعتقد انه عن طريق الفن يستطيع الإنسان أن يرقى إلى مستوى الحضور الأدبي و هو بذلك يستطيع أن يعيد اكتشاف الواقع " فالفن يرقي الإنسان حدسيا إلى الحضور الإلاهي، و بعيد اكتشاف البعد المثالي للواقع و يعطي امتدادا لا متناهيا لوجود التنافي [2].

و نصب هذا الطّرح ، فإنّ علم الجمال يصبو إلى مختلف المعايير الجمالية التي كوّنها الإنسان و طمح إليها عبر الزمن و عبر الحضارات المتعاقبة ، و البحث عن علم الجمال من شانه أن يمنح المتخصصين إمكانية معرفة الإنسان و تبدل المعايير التي وضعها في يوم من الأيام ، و دوافع دراسة علم الجمال يمكن تلخيصها فيما يلي :

1- استحالة الإلمام الدقيق بالعقبات الحية بين القارئ أو المشاهدة من جهة و الأثر الفني من جهة أخرى .

2- حاجتنا إلى معايشة الفن و إدخاله في حياتنا من أجل أن نجعله على قدر أفضل من الجمال و النبل ، و الارتقاء به ، وحيا من اجل إضافة فسحة أكثر سموّا عن طريق تواصلنا مع الآثار أمام هذا التصوّر. فان أفلاطون يعتبر أن الإنسان هو نقطة المركز للإحساس بالجمال، و هو الوحيد الذي يستطيع إدراكه أو عدم ذلك، و الإنسان منذ أن خلق الله الأرض و ما عليها يحاول تفسير وجوده على هذه الأرض، و ما معنى كونه إنسانا حيا ، لذلك جعل الاجتماعيون صيغة واضحة يعرف بها هذا الإنسان يتفرع من هذه الصيغة ثلاث فروع أن فقد الإنسان إحداها، خرج

1- اسكندر نعمة ، علاقة الواقع بالوعي في منظور النقد الماركسي / http://www.an.nour . com

2- دخل إلى علم الجمال تأليف هيجل ، جوروجطرابش/ http:// abm.blogspot .com **07** نوفمبر **2009**.

عن كونه إنسانا و فقد معنى إنسانية و هذه الفروع تتمثل أولا في المعرفة أو الحق، فالمخلوقات من غير الإنسان لا يمكنها أن تميز جمال الجبال مثلا يمكنها التمتع بالمناظر الطبيعية و مشاهد صفاء السماء كل هذه الأمور لا تشكل بالنسبة لغير الإنسان قيمة لذلك فهو يفتقد للاهتمام بالعلاقات الجمالية .

و صوب هذا الحد فغير الإنسان غير قادر مثلا على فعل التضحية بالنفس و النهي من المنكر لذلك فهو يفتقر إلى الفعل الخير و يفتقر للعلاقة الأخلاقية التي تؤدي إلى الخير فالعنكبوت مثلا تعيش كما تعيش باقي العناكب و النمر أيضا تطبع بالطابع التي تليق بالنمر، أمّا الإنسان فهو الوحيد الذي يجب عليه أن يتعلم كيف يكون إنسانا و كيف يسعى للوصول إلى الحقيقة و الحاجة لاكتشاف المواطن الجمالية و كيف السعي لفعل الخير .

يتصوّر **أرسطو** أن الفعل الإنساني، إنما هو يصبو إلى غاية معينة ير " يرى **أرسطو** أن كل الأفعال الإنسانية إنما تحدث من اجل غاية ما و تحدد هذه الغاية بالسعادة التي تنشأ عن أي فعل من أفعال النفس بحيث يكون مطابقا للعقل أي مطابقا للفضيلة و يرى أن جميع أفعالنا تتجه نحو خير ما " [1].

6-الماركسية و علم الجمال :

يعدّ الجمال أو فلسفة الجمال هو ذلك الفن الذي يصنعه الإنسان و يبدعه و هو ما يعني بتنفيذ و تجسيد و تكريس النشاط الجمالي، و قد أصبح علم الجمال نوعا من فروع المعرفة بعد أن كان هذا العلم محط اهتمام و دراسة الفلسفة و نظرية الأدب و نظرية الفن و الرسم و كل ما يتعلّق بالمسائل الجمالية إلى أن جاء القرن الثامن عشر و ظهرت أولى المحاولات الخاصة بموضوع التحليل الجمالي ، و من ثمة وجدت ضرورة توحي بأبعاد نظام علمي خاص بهذا الموضوع فأصبح ما يسمّى بعلم الجمال في نصف القرن الثامن عشر جزء من فرع الفلسفة و بعد مرور مائة عام على هذا الاعتراف بعلم الجمال كعلم مستقل بذاته له قواعد و أصوله لكن مع الاحتفاظ بطبيعة العلاقة مع الفلسفة و الأدب و علوم أخرى .

[1]- مجدي احمد الكيلاني : أرسطو ، ص **214**.www.http:/net **1013**.com

و علم الجمال متعدد و مختلف باعتبار أننا نصادف الجمال في حياتنا يوميا، من خلال جمال الطبيعة و الإنسان، و قد نحكم على تصرفات بعضهم بأنها جميلة و نحكم على الأعمال الفنية بأنها جميلة، و نحكم على السيمفونيات الموسيقية بأنها جميلة و نحكم على الأعمال الأدبية بأنها جميلة أيضا، لذلك وضع علم الجمال لنفسه قوانين تحكمه و قواعد تطبّقه و أخر توجّهه لأنها كلّها مقولات فلسفية تتسم بطابع فلسفي، و هكذا نستنتج أن علم الجمال نشأ في أحضان الفلسفة .

و مما لا شك فيه، أن علم الجمال متعلق بابديولوجية و منهجية ناتجة عن معطيات العصر وهو الأمر الذي توصل إليه **هيغل** مثلا و الفلاسفة القدامى أمثال **أرسطو** و **أفلاطون** ، و بذا فان الجمال قد تجسد في الرسم مثلا عند " **ليوناردو دافنشي** " و في الأدب مثلا عند " **تولستوي** " وفي الموسيقى مثلا عند " **بتهوفن** " فيتكشف لدينا أن نظرية الفن تغزو كل المعارف كالرسم والأدب و الموسيقى، فعلم الجمال لا يبحث عن الجميل فقط، بل يبحث في جميع الظواهر الجمالية الموجودة على أرض الواقع .

و لأجل الإفصاح أكثر، لا بد من الوصول إلى منعطف خاصّ بمسالة علم الجمال الرئيسية و هي علاقة الفن بالواقع و بعلم الحقيقة أيضا، فهو من الأساسيات و من الإشكالات التي عالجتها الفلسفات و نظريات علم الجمال ، و تعدّ دراسة علم الجمال هي مشكلة علم الجمال في حدّ ذاته و يحاول المتخصّصون من الجماليين فهم العلاقة الموجودة بين الفن و أحاسيس الناس وفقّ ما يتلقّونه من ثقافات و وفق تأثيرات المجتمع عليهم ، و لأجل ذلك يلجأ هؤلاء التصّنيف و التفسير أي تفسير المعلومات الخاصة بالفنون ، و كذا دراسة النظريات المتعلقة بالأعمال الفنية ، إذ أنّ فهمهم للفن يتعمّق أكثر بإدراكهم لكيفية تصوّر الفنانين و أدائهم و إبداعهم و العامل الذي يميز هؤلاء الفنانين عن باقي الناس و من هنا يستمدّ علماء الجمال كيفية تأثير الفن على امزجة عامة الناس و على قيمهم و أمام هذا كلّه تتبادر إلى أذهاننا أسئلة عدّة و هي ما هو الفن ؟ و ما هو الجمال ؟ و هل هناك فاصل بينهما ؟

كثيرا ما يحصل خلط بين الجمال الفن، و على الرغم من قربهما عن بعضهما إلاأن الجمال يختلف عن الفن من جهة الأمور الحسية و الوجدانية ، فالجمال ليس بحسّي بل يتعلّق أكثر بالأمور

الوجدانية و الأحاسيس و المشاعر ، أما الفن فهو ما خلق أو إعاد خلق كل لوحة فنية أو تمثال وحتى القصائد الشعرية و المقطوعات الموسيقية "[1].

أمام هذا المجمل، فإن الجمال بالنسبة إلى اليونانيين هو الجمع بين كل صفات الجمال البشرية الكاملة ، أما **هيغل** فيرى انه يقوم على وجود جني أنيس موجود في كل مكان و قد نصادفه في كل مكان ، أما " **جون ديوي** " فالجمال عنده يقوم على فعل الإدراك و الذوق الفني .

و يتصوّر **أفلاطون** أن الفكر الإنساني ينهض على "التثليث" الإنسان مثلث الأبعاد ، عقل يستقرئ الحق ، إرادة تستقطب الخير و حس يستقطر الجمال ذلك هو كائننا الآدمي حق يعقل وخير يراد و جمال يُحَسّ به "[2]، يقصد هنا **أفلاطون** أن الحق يحمل خيرا و جمالا و الجمال بدوره يحمل حقّا و خيرا وهو المظهر الخارجي والأساسي للفن باعتبار أن الجمال هو المطلب و الهدف الذي بصبو إليه الفنان يبذل الجهد حيال تحقيقه؛ كونه أدرك أكثر مما سبقه كتابات العلماء الخاصة بالجمال لذلك فهو يجمع في كتاباته آراء السابقين و يجعل منها حوارات جدلية من **أفلاطون** إلى **كانط** Kant كما أنّه من أهم علماء الجمال و من أهمّ مؤسسي هذا العلم في الحضارة الغربية فجعل دراساته حول العمارة و الرسم و الموسيقى والشعر و هو بذلك يمثل كمال علم الجمال الكلاسيكي .

و الفن هو ملجأ لنا يبعدنا عن هموم الحياة و أعبائها، و يعيننا على بناء علاقات نوعية جديدة مع الآخرين و ذلك كله عبر فكرة التطهير النفسي أو الروحي Catharsis"[3].

و صوب هذا الحدّ فإنّ علم الجمال في أحد تعاريفه ، هو تلك الأحكام التي تميز بين الجميل و القبيح ، و هذا اللفظ في أصله يعود إلى اليونانية (الاستيطيق) و التي تعني الإحساس، ومن هذا المعنى اشتق (المعنى الاشتقاقي (نظرية الإحساس) ، و يعد علم الجمال من المفاهيم التي

---

[1]- je suis toujours confondu entre la beauté et l'art, en depitibe leur proximité les unes aux autres , mais que la beauté est déférente de l'art de chose la main sensuelle et le beauté – mais pas les choses plus émotionnelles et les émotionsdes sentiment soit l'outest crée arre-crée- dans un peinture on de be statue et même des poèmes et des œuvres musicales … www.http:// marefa ,arg / index, php.

[2]– انصاف الربضي ، علم الجمال بين الفلسفة و الإبداع ،ط**1**، الشرق الأوسط ، الأردن ،**1995**، ص **7**

[3]– تيسير عبد الجبار الالوسي ، مفردات منهج علم الجمال www . http/ao acadimy.com

يصعب تحديدها، وهو العلم الذي يضع للموجودات قيمة معينة، و تعتبر القيم الأفلاطونية والمفاهيم التي اعتمدها هذا الأخير هي المعيار و المقياس الذي اعتمد عليه فلاسفة اليونان فيما يعدو ذلك بإضافة وجهات نظرهم و رؤاهم الجمالية، و هي في مجملها تعتبر أن الإنسان هو المركز الأساس لكل تقييم .

و هنا يجد **أفلاطون** أن الجمال هو الصلاح و الفضيلة و أن الجمال الحقيقي غير موجود في هذا العالم بل موجود في عالم المثل و هو الفن السّاحر و لكنّه سحر يحرّر من كل سطحية ، و هو أيضا جنون و هذيان و بهذا ينقلنا إلى عالم آخر و هو ميدان اللامرئيات ، و هو المثل الأعلى الذي ينبغي على الفن أن يقترب منه ، و من هنا جاءت فكرة المحاكاة ، و ينتقل **أفلاطون** من جمال الأجسام إلى جمال النفوس (الأرواح) و من جمال النفوس إلى جمال الصور العقلية (أو المثل العقلية)[1] أما **كانط** و هو مؤسس الفلسفة الألمانية الكلاسيكية و هو يتصوّر أنّه من غير الممكن وضع قاعدة معينة يستطيع الإنسان موجها اكتشاف الشيء الجميل و أي حكم من هذا القبيل إنما هو حكم ذاتي قابل للمناقشة و التغيير و هو بذلك يكون بعيدا كل البعد عن الأحكام العقليته والتصوّرات المنطقية " إن حكم الجمال أو الدوق ينبغي أن يكون شيء عاما و صادقا بالضرورة بالنسبة لكل البشر فإنّ الأساس الخاص به لا بدّ أن يكون متطابقا لدى جميع البشر و من ثمة فان الشيء الوحيد في الخبرة الذي يمكن أن تفترض انه مشترك بين جميع البشر ، هو الشكل و ليس الإحساسات بالتمثيلات العقلية "[2]

أما الجمال عند **هيغل** فأخذت مداراته مسائله تتعدد و تختلف و ازداد مجال تناوله عند الفلاسفة داخل الدراسات الفلسفية هذا ما جعل **هيغل** يبحث في هذا المجال بعمق اكبر و اهتمام أكثر و قد اعتبره الكثير من الفلاسفة **أفلاطون** العصر، و ذلك نظرا لانتشار فلسفته و نفوذه في أوروبا، و الجمال في نظره هو أن تتألق فكرة الجمال إلى أن تصل إلى الوسط الحسي أي أن يصبح الجمال هو تجسيد مادي ، و هو يتصوّر أن قوة الجمال للمبدع أعلى و أسمى من قوة الجمال الطبيعي ، وذلك أن " جمال فن المبدع هو مولود جديد للعقل بمقدار ما يبدوا أعلى من الطبيعة

[1]– خالد خبريش، ما الجمال؟ : مفردات علم الجمال ، / www. http/ :.annabaa. org

[2]– عصام البغدادي مفاهيم فكرية : علم الجمال ،ج2 ،دار الفلاسفة ، www. http:/ ache war. org/debat

وظواهرها ، كذلك يبدو جمال الفن أعلى من جمال الطبيعة " [1] فان الجمال عند هيجل الفن الإنساني .بمعنى أن الجمال هو تلك الصلة الواقعة بين فكرة العقل و أداء الحس .

و لما أن هناك محددات ترهن مفاهيم الجمال ضمن ممارسة مجموعة من الفلاسفة فان هذا الأجراء يفترض تحديد مفاهيم الفن عندهم و أوجه المشاكلة و التواقيع بيته و بين علم الجمال و تنطوي الفن على قدر كبير من التعدد في الجهاز المفاهيمي ، فالفن مواحد الركائز بالغة الأهمية التي تشكل علم الجمال نتحدث أحيانا عن فن الظهور فن إعداد المائدة ، و فن الحديث و فن اكتساب الأصدقاء ، و فن الحب ، و فن الحرب ، و فن السياسية ن و فن الصحافة ، و فن الدعاية ، و فن الخراج ... فما هو الجامع بين تلك الفنون إن جاز أن تطلق عليها لفظ الفن ؟ أو ما هو العنصر المشترك بين هذه الفروع المختلفة من الفن ؟ [2] إن هناك بين مختلف هذه الفنون قاسم مشترك و هو الفن الذي لا يزال المتخصّصون و الدّارسون يبحثون في ماهيته و يحاولون أن يجدوا صيغة محدّدة للمعنى الحقيقي لهذا المصطلح ، فأحيانا يتناولونه من حيث هو نتاج إفرازات الرّوح و الإلهام و الخلق الذي يؤدّيه الإنسان، و أحيانا من حيث هو مدلول عقلي و الصوّر فكري مرتبط ارتباطا وثيقا بالفعل و هو بذلك بعيد كل البعد عن التمثيل و الأحلام .

يقترب هذا الطرح من خصوصية معنى الفن الذي حاول الفلاسفة إيجاد معناه منذ فجر التفكير الإنساني و غالبا ما نجد أن معناه يتسم بطابعة الرّوجي الميتافزيقي، غير أن بعضهم قد اوجد له تفسيرا علميا ، " أبدا بتعرفي للفن من نقطة قد تبدو بعيدة لأول وهلة ، إذ أنها تحتل مكانا في نطاق العلم أكثر مما تحتله في نطاق الفن ، غير أن نقطة البدء هذه جوهرية بالنسبة لهدفي هو تكوين مدرك للفن كجزء من العملية العضوية للتطور البشري، و على ذلك فهو شيء مختلف تمام الاختلاف من ذلك النشاط التنميقي الذي ينسبه علماء الحياة و علماء النفس و المؤرخون عادة إذ يعتبرونه وظيفة الفن الوحيدة [3].

[1]– ماجد محمد حسن : مفهوم الجمال في الفكر العربي www. http: /ahwar. org

[2]– إنصاف الربضي: علم الجمال بين الفلسفة و الإبداع ، ص **210**.

[3]– هربت ريد: السلسلة تصدر عن الدكتور سلطات القاسمي، مركز الشارقة للإبداع الفكري

نعمد الآن إلى ضرورة تلقي هذا الطرح من التصوّرات الهيغلية ، فلمّا أنّ مدول الفن يقتضي مناقشات فلسفية، فالفن في السياق الفلسفي هو أحد فروع الجمال و الفيلسوف **هيغل** له ما يقول حول الفن ، فقد كان يعاكس رأي **أرسطو** القاضي بأنّ مهمّة الفن هي محاكاة الطبيعة .بمعنى نقل الموضوعات الطبيعية و تصوّرها تصويرا أمينا ، فهو يتصوّر أن الفن هو تابع من مهارات الإنسان العقلية .

الفصل الأول

تحوّل الخطاب ... و انفلات المرجعية النموذجية

بدءً، لقد ظلت مسالة الشعرية تناجي خصوصية الخطاب الأدبي، هذه اللغة الشعرية التي كرّست عبر مختلف عوامل تطورها مفهوم الإدراك التجريدي من اجل التوصل إلى أشياء مقننة أو مقولات مقننة، و من هنا يمكنا من الحديث عن تحول الخطاب من طوبولوجية التكوين "المعياري" "التعييني" إلى المجاز الناتج عن أشكال فنية أفرزتها الكتابات و هو ما يجعلنا أمام لحظة تأمل ويمنحنا القدرة على الدخول إلى عالم الأنزياحات و المكاشفات .

أمام هذا الطرح ، فإنّ لغة الإبداع هي في الحقيقة محاطة بمحيط الافتراض و ليس بمحيط البراهين، في حين كانت اللغة المجازية هي اللغة الأولى في التعبير اليومي، و لكن بتغيّر كلّ الأشياء في العالم، تحوّل أيضا الفكر اللغوي من الأسلوب الطّبيعي إلى الاتساق عبر الأدلة، أي وفق منظور المنطق .

و إذ نحن نُصب هذا التشكل، يمكننا القول أنّ ماهية التحوّل هذه، تجعلنا أمام خطاب غير مرجعي ... خطاب يجعل ضمير المخاطب ينفلت من المرجعية النموذجية التي كانت في وقت ما قاعدة مؤسِّسة للنص من الصّعب اختراقها .

من هنا، إنعطف مدلول تصورنا إلى كيفية نشوء لغة شعرية منحرفة تخرق لغة القارئ ومدى تقبّله ! فما هي الشعرية ؟ما هي اشتغالاتها و ما هي انشغالاتها ؟ باعتبار أنّ ماهية الشعرية مختبئة داخل النص، و لا يبدو منها سوى إيماءات ... فهي اللاّتجلي داخل متاهات النص، فكيف تتكلم عن الشعرية ؟ كيف ننتقل من الكلام عنها إلى الكلام فيها ؟ كيف يمكن للغة الشعرية أن تتلبّس ما هو ممكن و ما هو متراح ثم بعد ذلك تطغى ؟ و هل لهذا الممكن أنّ تندرج ضمن ما هو عادي ؟ أم تركن إلى الخاص مشكلة بذلك عادية الخاص الذي أصبح يملك قاموسه و دلالته وعلمه و قبيلته ؟ محافظا على عمقه الجمالي و لحظاته التأملية ؟ أم أنّها المتاه الذي تنتهي إليه الكتابة ؟ أم أنها تنتهي لوحدها ؟ الكتابة تتشكل من قناعاتنا الخاصة ؟ أم أنّها تتشكّل منها فيها ؟

مثل هذا البسط، يراد منه القول إنّ الشعرية هي الكتابة الإطلاقية ...هي اختراق الفواصل ثم التجاوز، ثم العدول من هذا التجاوز و الصور الغامضة و الإيحاءات وكلها متعلّقات بالشعرية .

أمام هذا الطرح ، ينبغي الاعتراف بأنّ الإمساك بمفاهيم و تحديدات الشعرية ليس بالأمر الهين بدء من اضطرابات المصطلح إلى آخر ما تريد أنّ تكونه الشعرية و بذا فليس لها مفهوم ، فهي كتابة إبداعية في حركية مستمرة لذلك يصعب تحديدها و إبراز إطارها باعتبارها غير معيارية فهي المفهوم الواعي الذي يتأسّس على أنّ الشعرية ليست معيارية نهائية ، و إنّما هي على العكس حركية و إبداع ممّا يدعوا إلى مزيد من توسع هذه الحركية على حد تعبير **ادونيس**.

إذن يراد القول من هذا أنّ هذه الأسئلة و غيرها هو ما يشكّل هاجس الفصل الأول وبذلك فإنّه لا يرحب بأي نظرية يقينية أو أي قناعة تكرس سبلا منهجية باعتبار أنّ وجود نظرية خاصة بالشعرية حلم لا يزال يراود كلّ باحث فلم يتسنّ لحدّ الآن التوصل إليها إلا أنّ رغبتنا تصمد أمام هذا و لازلنا نلحُّ في طرح التساؤلات ثم التساؤلات عن هذه التساؤلات. فهي لم ترض أبدا التوقف عن فرض نفسها و بذلك، فكلّ إجابة عن هذه التساؤلات قد تكون مؤجّلة لجعلها منارة لمشاريع طموحة، و أيضا من أجل نمو فكرة البحث ، و تزايد حشود من الأسئلة ضمن أفق تساؤلي يجعل من التأمل و الافتراض مسلكا ضروريا، باعتبار أن التطلّع الحداثي يأبى أن يقنّن بل ينفلت أمام المرجعية المؤطّرة لكلّ حقل معرفي . و قد ظلّ النصّ الأدبي يخضع لفاعلية التحديد الأجناسي لزمن طويل و ذلك وفاء لنظرية الأجناس الأدبية ، فأصبحت الفكرة ضمن زاوية ما تطرفا فكريا ، يندرج ضمن الشعرية الكلاسيكية ، فباتت صورة النص الأدبي هي شكل من أشكال مخلّفات الشعرية الكلاسيكية أو –إن صحّ التعبير– الشعرية الأرسطية ، إذ عرفت الشعرية منحى جديدًا بعد ثورة الشكلاتين الرّوس باعتبارها الدّراسة الدّاخلية لبنية الخطاب الأدبي و بذا اشتغلت المقاربات النسقية بهذا المفهوم ، و صار النسقيون يعمّقون مفهوم الشعرية والبحث عنها داخل الحقول الأدبية التي بدت في يوم ما متباعدة في الأشكال النقدية الكلاسيكية ، و كأنّ مصطلح الأجناس الأدبية يكرّس و يؤيد هذه التفرقة.

1- الأجناس الأدبية (تعالق أم تمفصل)

يبدو أنّ الدّراسات الحداثية أثبتت أنّ هناك تفريقا واضحا بين النصّ و الكتابة، فالنصّ هو جنس من أجناس الكتابة ، و هكذا فإن الكتابة هي المؤسّسة الاجتماعية التي تندرج ضمنها كلّ الأنواع الكتابية الأخرى ، هذا ما توصّل إليه " **رولان بارت**" **Roland Barth** من خلال أبحاثه و دراساته بل هو من أشاع هذا المفهوم و دافع عنه ، و بذا فإنّ النص الأدبي هو جنس من الأجناس الكتابية " يقتضي مفهوم الكتابة هذا معالجة عدة أمور تضيئه بقدر ما يضيئها ، منها قضية المؤلّف و التأويل النقدي و فاعلية **القراءة** lecture و علاقة النصّ بالعالم من حوله و عملية "تطبيعه "... و لعلّ سمات الكتابة كمؤسسة اجتماعية هي التي تفرز علاقة المؤلف بنصّه " [1].

و أمام هذا التشكل فإن الحديث عن الشعرية يجرنا حتما إلى الحديث عن الأجناس الأدبية باعتبار أنّ هذه الأجناس تقع في قلب الشعرية ، وباعتبار أنّ الكتابتين الشعرية و النثرية قد تجاوزتا مدلوليْهما الاجناسي، و أصبحت الواحدة منها تبحث عن شفراتها و خصائصها و عن ذاتها في الأخرى إذن فالشعرية النثرية تتفرد بإجرائية التداخل و التعالق التي تفصح عنها اللغة الاستعارية .

من هنا إنعطف تصوّرنا نحو الخطاب النثري الذي هو الكتابة الكلية ، و الفضاء الجامع الذي تتفرّع منه مختلف الكتابات كالرّواية و القصدية و المسرحية و الاقصوصة و الأسطورة والقصة، و بذا، فإنّ الخطاب المرجعي يقترب من العقل و العلم بل هو يتقفى الكتابات غير الأدبية، أي الكتابات العلمية " و ربما تنظر إلى شكل الصراع بين النثر و الشعر باعتباره صراعا بين ثابت و متحول أو أنّه فصل من فصول مجادلات كلامية كانت سائدة أنذاك[2].

و بذا ، فإن الخطاب النموذجي يأخذ الملمح الفكري المنفعي، فيتميز بالوضوح و الرّصانة والتعقّل و الإقناع و هو بذلك يبتعد عن كل أساليب الإنفعال و الغرابة، فهو دقيق من حيث

---

[1]- ميجان الرويلي سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من خمسين تيارا و مصطلحا نقديا ، المركز الثقافي العربي ،ط**2**،**2000**، الدار البيضاء، المغرب ص **173**.

[2]- إبلاغ محمد عبد جليل: شعرية النص النثري مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر و التوزيع ، الدار البيضاء، ط**1**،**2002**، ص **30**.

التصوير، مفعم بالرّوح العلمية و الموضوعية إنّه إنكسار الواقع و مرآته، و اختزال للمضمونات الحياتية و هو عند بعضهم، أنجح وسيلة للتعبير عنها (الحياة).

أمّا الخطاب الشعري فهو توظيف للاستعارة باعتبارها تكشف عن التحوّل و الاحتراف بتوجّهها الفني و تصويرها البليغ : و ذلك من خلال تحويلها للعالم الواقعي إلى عالم متخيل أي من واقع الشيء إلى مُمْكنه و افتراضه فالخطاب الشعري يكسر المرجعية النموذجية و يتوه في عالم المكاشفة و ملامح الإيماء، و إذا كان الإنسان يستعمل اللغة من أجل الحديث عما يختلج صدره من ألم و حزن و سعادة فالشاعر إنسان على طريقته بعبّر عن كلّ ما يؤثّر فيه، و عن عواطفه وإنفعالاته و الفرق بينهما فقط في كون الأوّل منحط ركيك أسلوبه. أما الثاني، فهو يستخدم الكلمات في أسمى مستوياتها و أرقاها، و من هنا، راح النقاد يقسمون الكلام إلى ما هو شعري وما هو نثري، إلاّ أنّ هذا التقسيم قد أوقع النقد الأدبي في خلط كبير، و من ثمة بدأ التقسيم بين ما هو علمي و ما هو نثري، باعتبار أنّ الكتابات النثرية بدورها تتسم بالمجازات الاستعارات والإنزياحات و هو ما أوقع المهتمين بهذه الدراسات في مدارات لا نهاية لها .

و تعدّ قضية الأجناس الأدبية قضية قديمة حديثة في الوقت ذاته ، فتعود في أصلها إلى عهد **أرسطو Aristote** حيث هذا الموضوع من أخصب الموضوعات و أعسرها و كثيرا ما انشغلت الشعرية بها و كلمة **جنس** Genre، و هي في الأصل Genrs، و هو مصطلح ألسني يعني التقسيم القواعدي اللّغوي و هي مفردة لاتينية إندرجت سُلاليا عبر اللغة الفرنسية و من خلال هذا أوجدت ما يسمّى بالأجناس الفنية كالمسرحية و الرّواية و القصيدة و فروع أخرى .

و تعتبر الأجناس الأدبية من أكثر البحوث تعقيدا، و ذلك لأنها تختلف من لغة لأخرى "الباحثون في أمر الجنوسة يعتبرون الأجناس النحوية من أكثر التطبيقات تعقيدا، و لكنهم يجمعون على أنها وحدات من الأسماء تتأثر بسلوك ما محيط بها من مفردات، و يرون أنّ مصدر تعقيدها نابع من كونها ليست بنية كونية قارة بل تتغير من لغة لأخرى"[1].

[1]– ميجأن الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص **84**.

و بناء على هذا فإنّ المتخصّصين قد تعارضوا و اختلفوا في وجودها من عدمه ، بل وبعضهم قد رفض ما يسمّى بالأجناس الأدبية، و آخرون يثمّنون هذا الوجود باعتبار أنّ الشعر يستطيع الاستغناء من النثر في حين أنّ النثر لا يستطيع ذلك، فالشعر هو اللّغة الأولى الاستعمال الشعري، هذا ما أدّى ما يسمّى بـــ شعر النثر، أنه جنس ثالث، لقد أقرّ به عديد النقاد والمتخصّصين فكلّ من الشعر و النثر قد تجاوزا مدلوليْهما الأجناس ، " أن بين الأصناف الشعرية الكثيرة التي يحصها البلاغيون الغريب أن ننكره و هو شعر النثر الذي كثيرا ما يكون اصدق شاعرية من الشعر الدعي السخيف [1].

و أمام هذا الطرح يجد **هيغل** في كتابه فن الشعر بحيث يرصد لنا فيه كوامن كل من الشعر و النثر و تغايرهما و تجلياتهما ، باعتبار أنّ النثر غالبا من ما يصبو إلى أهداف موضوعية حتّى النفع العقلي ليتحقّق يجب أن يقف على أرضية الواقع بحرْفيته ، أما الشعر فعليه أن يتحاشى أي غاية خارجية بعيدة عن الفن و عن كلّ متعة جمالية .

أمام هذا المجمل المؤدي ، فإنّ الخطيب يصنع الكلمات ، بينما الشاعر تصنعه الكلمات فـــ " **غوته**"**goth** مثلا يميّز بين الشاعر و الناثر من جهة كونه يجد ما يقوله ، بينما الشاعر لا يجد ما يقوله و لكن تجده الكلمات " يكفي أن يبحث عن قوافي و يتابع إيحاءات الكلمات و تولداتها حتى يبدو على أية حال [2].

و انسجاما مع ما ذكر، فإنّ متعة الشاعر عندما يجهل ما يريد، فكلّما توغل ضمن المجهول للكشف عن اليقين، كلّما كثفت درجة شعرية اللغة التي يستخدمها، و سلكت مسلكا أكثر جمالية، في حين يعي ما يريد الناثر لأن هدفه المنشود هو عملي موضوعي، باعتبار وجود نوعين من الذاكرة ذاكرة صريحة شعورية و هي تضم تلك الإنطباعات التي صيغت على هيئة أفكار، وقت تلقّيها و النوع الثاني هو الذاكرة الخفية اللاشعورية و تضم تلك الإنطباعات التي لم نصغها لحظة تلقّيها، و عندما تتذكرها تلوح كأنّها هي خلق جديد.

[1]– أحمد محمد ريس ثنائية الشعر و النثر في النقد الفكري ، بحث في المشاكلة و الاختلاف ، ط**1**، وزارة الثقافة دمشق **2002**،ص **12**.
[2]– صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي ،المكتبة الأنجلو مصرية ،**1980**، ص :ص **26.27**.

و من المعارضين لقضية الأجناس الأدبية "**موريس بلانشو**" Maurice Blanchot و ذلك ما نستشفّه عند قراءة كتب " **بلانشو** " إذا ما تساءلنا ، بعد الإنتهاء من قراءة جميع كتب "**بلانشو** ..." ولكن أخيرا عمّا تحدِّثنا مؤلفات " **بلانشو** "؟ فإنّنا نشعر من المستحيل الإجابة ، إذ لا يوجد جواب عن هذا السؤال ، هناك كلام يتكلّم ، و لكنّه لا يقول شيء لا يقوم بغير الكلام كلام فارغ لكنّه ليس أبدا كلام الفراغ، أنه لا يبيّن و أنما يشير و هكذا بواسطة هذا الكلام نفسه ينكشف المجهول و لكنه يبقى مجهولا [1].

و نتصوّر أمام هذا المجمل، أنّ أهمّ سؤال بالنسبة إلينا هو سؤال الأدب ، الأدب في حد ذاته بعيدا عن مدى اندراجه ضمن ما يسمّى بالأجناس الأدبية، و بعيدا عن كل التصنيفات التي تجعل بين الشعر و النثر تمفصلا حادّا ، و لذلك فنحن ضدّ سلطة النصّ و ضدّ التطرّف الذي يمليه الجنس الأدبي ، باعتبار أنّ أي إنتاج خطاب هو في الحقيقة محاولة إثبات جوهر الأدب داخل هذا الخطاب و يتم ذلك بعيدا عما يسمّى بالأنواع الأدبية ، فعلى الأدب أن يثبت نفسه وسط كل غموض و دون الالتفات إلى قضية الأجناس الأدبية ، و لو أنّنا رأينا أنّ هذا لا يلغي كلّ الأجناس الأدبية و إنّما يثمّن وجودها باعتبارها فنون أدبية تستدعي الممارسة و التأمل ، و لكن بعيدا عن جعلها قضية ينبغي الحسم في أمرها و بعيدا عن التنظيرات التي أثارها منذ عصور فالأدب بعد تبدّد الأجناس الأدبية ، يؤكد نفسه و يتلاشى وحده وسط الوضوح الغامض الذي ينشره وحده والذي يعيد كل إبداع أدبي إرساله إليه مع تكثيره ، كما لو أن هناك جوهرة الأدب[2].

و من هنا ينعطف مدلول تصوّرنا حول وجود الاستعارة في كل من القصيدة و الرّواية والقصّة، فهي تجسّد الفكرة من خال تصوير فني بليغ و ذلك عندما يتحوّل العالم الواقعي المعاش إلى عالم متخيل بمعنى هناك نوع عن الإنتقال من واقعية الشكل إلى افتراضيه، و هنا ينكشف لنا إنهزام المرجع النموذجي و الحلول فيما يسمّى بالتماهي و الإيماء و بالتالي فأن الاستعارة هنا هي العدول عن المعيارية و محاولة نقل المعنى من مدلوله الحقيقي إلى مدلوله الافتراضي .

1– تزفيطان تودوروف: نقد النقد، تر: سامي السويدان ، منشورات مركز الأنماء القومي ، بيروت **1986**، ص **60**.

2– تزفيطان تودوروف ، أصل الأجناس الأدبية ، تر :محمد برادة ، توبقال ، الدار البيضاء المغرب، ص **15**.

كثيرا ما نسمع أغنية هندية ما، و تعجبنا رغم أنّنا لا نفهمها! إذن فهناك شيء يجعل من الأشياء تخرج من إطارها المعهود لتصبح جملة من التساؤلات و تصوغ نفسها بنفسها، دون أن تجد حلاّ أو إجابة تنتهي إليها ، في خضمّ هذا كلّه ، هل يمكن لهذا الشيء الجميل الذي يثيرنا أن يتحدّد في النصّ بصورة نهائية ؟ أو هي غير قابلة للتحديد و تنفلت من قبضته ؟ و هل يمكن لهذه الأشياء أن تحدّد في معناها الحقيقي بصورة نهائية ؟ أم تبقى متناهية و غامضة إلى نهاية الكون ؟

و بذا، فنحن نصب حركية معينة تقع ما بين الدال و المدلول ، هناك مسافة تحدث فيها العملية الشعرية، هناك مسافة اختراقه ، و هكذا فإنّ الإنزياح يهتم بكسر العلاقة الاعتباطية بين الدال و المدلول و البحث عمّا يفلت من الإنخراط ضمن الأنساق ، فالشعرية بهذا هي ، الإنخراط ضمن تجربة تاقلية تكرس نفسها فقط لكل ممارسة شاذّة و منحرفة ، و هنا تكفى قوة حضورها في مدى إنحرافها و اختراقها للقانون أمام المتلقي ، فهل نستطيع قياس هذا العدول داخل استخداماتها اللغوية ؟ و هل يمكن قياس الأثر كالاهتزاز الذي تجعله في نفسية القارئ و مدى تقبله للأشياء ؟

هكذا إذن نستطيع التمييز بين الشعر و النثر ، باعتبار أنّ النثر هو يشبه لمذكرات الشخصية و السير الذاتية ، أمّا الشعر فهو كلام قائم بذاته ، كما يفيد و لا يدل بل هو كائن مستقل فهو دال مدلوله يكمن فيه ليعبر عن نفسه فقط ، و لكن هذا لا يقع فقط على الشعر و إنما حتى على الرّواية التي لم يتم بعد اكتمال شكلها باعتبارها تعرف تحوّلات في البنية اللّغوية الدّاخلية " فالرّواية تفلت عن أي نسق قيمي "[1].

لقد إتضح وجود نقاد قد دعوا إلى ضرورة نقاء الأجناس الأدبية ، و ذلك ما تتجلّى لدى **ريتشاردز Richards** من خلال وجهه نظره حول ثنائية الشعر و النثر، " فالنثر على العموم تصاحبه حالة من التوقع أكثر غموضا و اقل تحديدا و هو عكس ما يحدث لقارئ الشعر [2].

و تبرز إشكالية الأجناس الأدبية أكثر عند الناقدة الإنجليزية " **مارجري بولتون** " من خلال كتابتها **تشريح النثر** خاصّ بالنثر ، و **تشريح الشعر** خاص بالشعر ، ما هو و النثر يتميز بألفاظه

[1]–تزفيطان تودوروف نقد النقد، تر: سامي السويدان ، ص **60**.

[2]– تزفيطان تودوروف : نقد النقد ، تر : سامي السويدان ، ص **61**.

ذات طبيعة تحديدية نفعية و لذا فهو يتميز بالوضوح و الدقة ، أما مفهوم الشعر فيتحد مفهومه من جهة كونه يتميز بالقافية و جرس الموسيقي ، و الألفاظ فيها مزخرفة مبهمة مرتبطة بالإيقاع أكثر منه ارتباطها بالمعنى ، كما أنّه يتميز بالتصوير و المجاز .

و ضمن هذا الإقتراب ، فإنّ **موكاروفسكي Mukarusky** يؤكد استقلالية اللغة الشعرية عن اللغة النثرية (The PoeticsLanguage/ The Standard Language)

فاللّغة المعيارية لغة تلتزم جملة من القواعد الصوتية و الصرفية و النحوية المتواضع عليها ، أمّا اللّغة الشعرية تقوم على تحطيم قانون اللغة المعيارية ، و هذه العملية هي التي تؤدي لغة شعرية .

و إجرائيا نستطيع القول، بأن اللغة المعيارية تهتم أكثر بنقاط الاختلاف بينها و بين اللغة المعيارية، و من هنا يتبادر إلى الأذهان التساؤل التالي: هل اللغة الشعرية هي نوع خاص من اللغة المعيارية، فتندرج ضمنها ؟ أم هي لغة مستقلة عنها تماما ؟

يتصوّر " **موكاروفسي** " أنّ اللغة الشعرية هي لغة مستقلة عن اللغة المعيارية و ذلك بأنّ هناك بعض الأعمال الشعرية تسمدّ بنيتها اللغوية من أشكال لغوية أخرى " إنّ اللغة الشعرية لا يمكن أن تعدّ نوعا خاصا من اللغة المعيارية إن لم يكن لسبب أو لآخر فلأنّ لهذه اللغة في نظامها الخاص ... فهناك أعمال شعرية اقتبست مادتها المدعية بأكملها من شكل لغوي آخر ، مغاير للغة المعيارية كالشعر العامي عند "**فيو"villou** أو" **ريكتوز** " و قد تظهر أشكال مختلفة متجاورة في عمل شعري واحد كأن يكون الحوار في رواية ما بإحدى اللهجات العامية ، فيه الأجزاء السردية باللغة المعيارية " [(1)].

أمام هذا المحمل المؤدى، فإنّه من الصّعب إنكار الارتباط الواقع بينهما أي بين اللغتين الشعرية و المعيارية، في الأصل لولا وجود لغة معيارية لما كأن هناك انحراف عنها ، أي لمّا أوجدت لغة شعرية، بمعنى وجود بنيات متميزة يعني وجود خلفية ينعكس عليها التحريف الجمالي يعني وجود لغة معيارية، و هكذا يقع التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية للعمل " فالانتهاك المنتظم هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا ، و كلّما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا

[1]– بيان موكاروفسكي اللغة المعيارية و اللغة الشعرية تر: الفت كمال الروبي ، ص **41**.

في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة و من ناحية أخرى كلّما قلّ الوعي بهذا القانون [1].

عند هذا المقترب التصوّري، ينبغي القول إنّ الخلاف حول قضية الأجناس الأدبية في العصور اللاّحقة أي بعد **أرسطو** ، و انزياح الكتابة النثرية عن مدلولها الاجناسي، و كذلك انزياح الكتابة الشعرية عن نمطيتها و سيماتها الخاصة ، و يجد **جون بول سارتر** أنّ أساس الشعر هو الفن مثل الفنون الأخرى كالرّسم مثلا و الموسيقي في حين أن النثر فيقوم على الاعتراف المتبادل بين الكاتب و القارئ فهو بذلك نفعي، فالشعر هو ما يتماثل بالأدب مع باقي الفنون كالرّسم والنحت و الموسيقي، الشعراء هم أناس يرفضون استعمال اللغة ، فهم يعتبرون الكلمات و كأنّها أشياء لا كأنّها علامات ...

أمّا النثر فليس نشاطه نشاط يجد غايته في ذاته ... فالناثر اختار كشف العالم ، بالأخص كشف الإنسان لسواه من الناس [2].

و أمام هذا التشكل فإنّ " **جون بول سارتر** " يهتم أيضا بقضية القراءة و العلاقة الموجودة بين القارئ و الكاتب، فقارئ الشعر دوره سلبي في التواصل مع الشاعر الذي يستخدم اللغة بطريقة خاصة و تكون علاقته ايجابية في لغة النثر، فهذه اللغة هي تأخذ دورا سلبيا لأنها تخضع للتواصل بين كلّ القارئ و الكاتب ، فاللّعبة في الشعر تقوم بين الشاعر و اللغة، و يبقي دور القارئ سلبيا ، بينما اللغة في النثر تأخذ شكلا إيجابيا لأنها تخضع للاتصال الذي يقع بين القارئ والناثر. يقوم أساس النثر على هذا الاعتراف المتبادل بين أن الاتصال الذي هو فعل اجتماعي وللنثر بالتالي وظيفة أخرى غير أن يكون ذاته [3].

و يبدو أنّ قضية الشعر و النثر أي قضية جنسيْ من الأجناس الأدبية ، قد بلغت مداها بحيث أصبح تمييّز فيها عن طريق الفروق الكميّة و النوعيّة، و يتصوّر **جون كوهن** أنّ الفرق بين الشعر و النثر هي فروق كمية أكثر منها نوعية ، بمعنى أنه يستخدم أسلوبا و يمثله

---

[1]– المرجع نفسه ص **41.42**

[2]–تزفيطان تودوروف : نقد النقد ، تر : سامي السويدان ، ص: ص **52.51**.

[3]–المرجع نفسه ص **42.41**

بخط مستقيم له قطبين، قطب نثري واضح بعيد عن الاستعارات و الانزياحات، و يقابله قطب أخر يبلغ فيه الانزياحات أقصى حدودها، و كلّما اقتربنا من النثر اقتربنا من درجة الصّفر، و كلّما تقدّمنا من الشعر ازدادت درجة الانزياحات، و هكذا يصبح الفرق بين القطبين كميّا أكثر منه نوعيا، و قد مثل "**فاليري**" **vallery** قضية الشعر و النثر بالرقص و المشي. و بذلك فهو يشبه الشعر بالرقص، و النثر بالمشي ، و إذا كأن النثر هو غاية في حدّ ذاته فإنّ الرّقص هو الغاية والوسيلة معا في الوقت ذاته .

" يشترك كلّ منهما في استخدام الأعضاء و الأرجل نفسها ، فقد يختلفان في طريقة الاستخدام ، فالمشي يسلك اقصر الطرق ، أقلّها منعطفات ليصل إلى الهدف ، بينما الرقص فأنه لا يحلوا إلاّ إذا أفرط في اللّف و الدوران حتى ليصحُ القول إنّ الخط المستقيم هو سبيل الماشي والناثر و الخط المنحرف هو سبيل الرّاقص و الشاعر[1].

2/اللغة سلطة و خضوع :

نكاد نجزم بأنّ قراءتنا هذه لنظام اللغة و قوانينه و اختراقاته تنفر من كل تعرُّف من المعنى الحقيقي، بل و نرحِّب بالفعل التدميري الذي يتغلغل داخل الخطاب ليضيئ تعالقاته و انسجاماته في رصده لأصداء الماضي و أنفاس الحاضر و مساءلة المستقبل ، و بذا فقد لجأت القراءات الحديثة إلى استجلاء الكوامن الشعرية ، و هي تلك المتمثلة في الغريب داخل الحطاب النثري بدأت الارهصات الأولى لميلاد جنس ثالث ، جنس يتموقع في المابين فهو تلك البنية المتمثلة في التداخل بين بنية الخطاب الشعري و النثري و لذلك فنحن نسلك تصوّرا يفضي إلى إثارة قضية الشعر والنثر و ذلك من خلال التصانيف الثلاث بين الشعر و النثر و شعر النثر.

و أمام هذا المعطى، فإنّ الشعر يستطيع الاستغناء عن النثر ، بينما النثر لا يستطيع الاستغناء عن الشعر و لعلّ هذا ، اعتراف على ميلاد جنس جديد ، ألا و هو شعر النثر ، و في ضوء هذا المسلك من التصوّر نستطيع القول إنّ القراءات الحداثية قد تجاوزت التصنيفات الكلاسيكية وأعادت رسم خريطة تدرج ضمنها الأنواع المستثناة من الدراسات السابقة و من هنا يبدو و أنّ

1– احمد محمد ويس ، ثنائية الشعر و النثر في الفكر الغربي ، بحث في المشاكلة و الاختلاف

الكتابة النثرية قد خرجت من معيارية التصنيف البدئي للنثر، و انفصلت عن تلك المحدّدات التي ترهنها ضمن حدود ممارسة فعل فصلها عن الشعر باعتبار ما تنماز به الأبنية النثرية أحيانا من انزياح و تناص" [1].

و لعلّ أوّل من أدّى تشكّل الخطاب الشعري داخل الخطاب النثري هو " **جورجياس Georgeyas** الذي يعتبر أوّل من جعل من الخطاب الأدبي النثري فنا أدبيا ، و بالتالي فهو أول من اكتشف شعرية النثر باعتبار أنه وجد الوزن و الموسيقى هما ميزة الشعر، و بالتالي يكون تأثيرهما وبذا راح يبحث عن سبيل للنثر حتى يكون له تأثير ، فوجد السجع و تناضر الجمل و تقوية الطبقات و كثافة الاستعارات، و الواضح هنا ، أنّ ما قام به "**جورجياس** " ، إنّما هو استحضار العناصر الشعرية و استخدامها داخل الكلام، و هكذا فإنّ الخطاب دون صور بلاغية إنّما هو خطاب شفّاف بالمرّة ، فالخطاب الذي يعرّفنا فقط على الفكر غير المرئي إذن يستحيل وصفه [2]، فالفكر في الواقع يقوم على ما هو طبيعي ، و يمكن للموضوع أن يثير إنفعالا إلا تم بواسطة رسم أو لباس و هو ما يعتبر صور بلاغية .

و قد أوجد النقاد ما يسمّى بالنثر المتطرِّف و هو نثر علمي، و وسيلة لغاية خارجية فتنعدم فيه صفة الفن إلا أنّ هناك من أوجد أنّ هذا النثر له علاقة بالفن فإذا كانت الكلمات تحمل شعريتها بداخلها، فإنّ الدقّة المتناهية التي تتميز بها هذه الكلمات، تظل على الأقل تحتفظ بالنغمات التوافقية ، و حتى التحليل الفلسفي يبقى وفيا لعبقرية اللغة الفلسفية التي ينتمي إليها، و هذا ما نستشفه عند "**ديكارت**" في نثره المتميز للغة الفرنسية و كذلك نثر "**بركسون**" .

أما **هيغل** فيجد أنه من الصّعب أن ندرك جيدا متى و أين ينتهي الشعر، كي يبدأ النثر خاصة أنّ المادة التي نكتب بها ، الشعر هي نفسها التي نكتب بها النثر ، فكما الخطابين يشترك أن في القاموس نفسه فإنّ كليهما يتحدث بنفس الأعضاء، و إلى نفس الأعضاء ، و يمكن القول بأنّ الجسمين الذين يكمنان فيهما ، مادة واحدة ، و أنّ مشاعرهما من نوع واحد و متحدة تقريبا ...

1– إسطنمبول الناصر : تداخل الأنواع الأدبية ، الشعر الجزائري المعاصر نموذجا ، أطروحة دكتوراه جامعة وهران **2006**.

2– عثماني الميلود : شعرية تودوروف ، مطبعة دار قرطبة ، دار البيضاء ،ط**1**، **1990**، ص **22**.

و لذا فإنّ الشعر لا يستطيع أن يفخر بأي دم الاهي يميز عصارته الحية من عصارات النثر ، فالدم الإنساني يجري في عروقهما جميعا [1].

و قد قسّم **رودزورث** الكلام إلى قسمين أوّلهما شعر و ثانيهما علم و ليس نثر فالشعر في حدّ ذاته فيه ما هو منظوم و ما هو منثور هكذا إذن أصبحت قضية الشعر و النثر أهم ما في الأجناس الأدبية و من القضايا الخصبة و العسيرة التي اهتم بها ، النقد و هذا ما أفرز ولادة مفهوم جديد و هذا المفهوم هو الشعر عندما يتخلص من قيوده المرتبطة بالوزن و القافية و بالتالي أصبح أقرب ما يكون إلى النثر، إنّ السؤال الأكثر إشكالية اليوم يدور حول اللغة الشعرية; تمَّ تبسيطه لاحقا منذ غياب المعيار الشكلي معيارا نقديا، و نحن نعرف أيضا أنّ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، قد شهد خاصة في فرنسا تنازلا تدريجيا ، و هو انهيار هذا المعيار و ولادة مفهوم جديد و الذي أصبح مألوفا لدينا الآن و هو أن الشعر قد تحرّر من القيود و الوزن و أصبح قريبا من النثر [2].

3- جنون اللغة ... و عتبات المغيّب :

ربما قد تقودنا هذه القراءة إلى الكتابة الحرّة و هي تتحدّث عن نفسها بنفسها ، و هذا لحظة الافتتان بها ما يؤدّي إلى إستنطاق مكبوتاتها ، و هذا ما يدفعنا رأسا إلى فضّ العلاقة الرمزية داخل المعنى الباطني للأشياء فالشعرية بهذا هي محاولة النهوض على استحداث معانيها حين يتحوّل خطاب إلى رموز و إشارات حيث لا معنى ضاهر في الماضي و لا في الحاضر و لا عند المستقبل .

و في غمرة هذا التشظّي، يولد المعنى مسكونا بتساؤلات المغيب، يولد ما يسمّى بالرمز والإشارة و المجاز ، إذن من العبث الحديث عن هذا كله دون التعرّض للذوبان و الانحلال الواقعين بين الخطابين الشعري و النثري باعتباره منجز تتلاشى فيه محدّدات التضيف الأجناسي، و بذلك يولد نوع جديد غير مألوف و هو ما يسمّى بشعرية النثر و أيضا شعر النثر ، و قصيدة النثر

1- أحمد محمد ويس : ثنائية الشعر و النثر ، بحث في المشاكلة و الإختلاف ،ط**1**، وزارة الثقافة دمشق ،**2002** ، ص **62**.

2- ناصر يعقوب اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط**1**، **2004** ، ص **35** .

والقصيدة المنثورة، و ذلك بواسطة تزحزح معايير الماضي التي فصلت كل جنس على حدى ، فيقع التضافر بين كل من الخطابين الشعري و النثري .

لا شك أنّ القرن السابع عشر قد ساد فيه الإعتناء بما هو عقلي و موضوعي، و تجلى هذا الاعتقاد على مظاهر الحياة و على مظاهر الأدب أيضا فالأدب لم يكن يعترف إلا بما هو دقيق ومنطقي، و في خضمّ هذا التطرّف; برز تيار فني جديد ، و هو تيار جمالي قلب كلّ الموازين وأصبح الخطاب النثري تتأوّبه إجرائية الاستعارة و الصور المجازية و وقوع فعل التداخل بين الخطابين الشعري و النثري، و بذا أصبح الخطاب النثري يحمل شعريته بداخله، و يحمل عناصره التي ينبغي أن تتموقع فقط داخل الخطاب الشعري من صور و مجازات و تزيينات، و كان أن ولد التجاوب بين شعرية النثر و نثرية الشعر، و لعلّ هذا ما توصل إليه الغربيون عندما اعتبروا أنّ الشعر الحرّ إنّما هو في الحقيقة نثر فني، باعتبار أنّ المادة نفسها التي تكوّن الكتابتين ، فهي مادة من قاموس واحد و لكن طريقة الكتابة هي التي تُفرز مجالا للاختلاف فالشعر كلام مرتب ، منظم ومقفى غير حرّ ، بل مسكون بوجع القيد ، أمّا الكتابة الحرّة أصبحت تحتاج إلى قراءة جديدة ، فهي تعتبر مصدر إنتاج الوحدات و ليس مستودع لهذه الوحدات مسبقة الوجود و الكتابة عند هذا فالكتابة عند **"جاك دريدا" Jaques Derrida** هي مصدر فكرة العلم في إطار اللغة و بذا فإنّ هذه الفكرة تحتاج إلى علاقات محددة و معنية بين الكلمة و الكتابة و قصد الكشف عن الخطابات و قصد إبراز قراءة جديدة لهذه الخطابات يعمد **"جاك دريدا"** إلى إيجاد استراتيجية جديدة و هي استراتيجية التفكيك ، تهدف إلى مساءلة النصوص من الداخل و ليس من الخارج فالكتابة خطيرة و مربكة، لا نستطيع تحديد اتجاهها الحقيقي بدون معرفة توجهها نحو المعنى الذي يحاول أن يؤديه هذا المعنى الذي هو قبل كل شيء بدون مستقبل ... و ليس هناك أي ضمان لهذا الخطر (1).

و أمام هذا المعطى ، فإنّ اللّغة تأبى أن نطيعها و نصدّها ، كما أنّها تأبى أن تكون واضحة شفافة بل تشق طريقها نحو الغموض و الغرابة، و لّما أصبح الخطاب النثري يتفرّد بإجرائية التداخل

(1) - « l'écriture est dangereuse et angoissante, elle ne sait pas ou elle va, aucune sagesse ne la grde de cette précipitation essentielle vers le sens qu'elle constitue est qui est d'abord son avenir, il ya pas donc d'assurance, contre ce risque …. » Jaques Darrida : l'écriture et la différence, Edition des seuil, **1967** (ISBN **2 .02**) **1** er publication -p **22.**

الواقع بينه و بين الخطاب الشعري ، تحول الخطاب النثري الخاص إلى بلاغة الاستعارة التي تؤدّيها الشعرية ، هكذا ينفرد الشعر إلى النثر الذي يخرج عن محدّدات التصنيف و عن المعايير النثرية .

و عند هذا الطّرح؛ لا يصبح التأثر بالكلمة ككلمة دالة و أنما يصبح التأثر من جهة كون الكلمة لا علاقة لها بالواقع الذي تحيل عليه ، فتدرك الكلمة ، و هذا ما يجعلنا أمام دهشة كبيرة أمام ما يتراءى لنا من مبهمات، و لذلك فالخطاب النقدي المعاصر يجعلنا أمام امتحان صعب: "**أنا ذاهب لترجمة الليل الأخضر**"، نلاحظ هنا، أنّ لا علاقة بين اللّيل و الترجمة، باعتبار أن الترجمة هي فعل ذهني متعلق بالنصوص في حين أنّ اللّيل هو حقيقة زمنية تمتد من غروب الشمس إلى طلوع فجر الصباح، إذن هذه الجمالية لم تكن لتجسد إلا في الخطاب النثري و الفعل الشعري هذا أصبح يقلب لنا العلاقة بين الدال و المدلول، بل هنا يتمُّ إضفاء صفات جديدة تتناقض مع صفاها الأصلية التي وضعت لها، و بذلك يصبح الميل غامضا يستدعي فكّ رموزه ، و لعلّ ذلك لن يتحقق بفعل الشروط التُرجمية الصّارمة.

و المتأمّل لهذا المقطع " **ذاهب لترجمة الليل** " يجد بأنّ اللّيل باعتباره مدّة زمنية، هو دال متحوّل داخل تصوّرنا الذهني و قد يكون هذا الدال إنسانا مثلا، أو وجود زمني و قد يكون لا شيء إطلاقا. و بهذا فإنّ الشعرية تتجاوز المعنى نحو صياغة ما هو مفترض و ليس ما هو ممكن فالكلمات و المخلوقات معا مندرجة تماما ضمن أفق المجهول ، بحيث تتغير اللّغة عن أصلها و تلبس نوعا من المتعة و تدخل أغوار المكاشفة و غواية المجاز .

و صوب هذا الشكل ، فأن الأعمال الأدبية لا تتظاهر بأنها تصف أو تؤكد ، و لهذا فهي لا صادقة و لا زائفة و لا تحصيل الحاصل أيضا . و لعلّ أفضل ما يوصف به العمل الأدبي أنّه افتراضي و الصلة الافتراضية أو الظنية بالعالم الخارجي جزء مما تعنيه عادة كلمة تخييلي [1]، و من هنا جاء ما يسمّى بالقصيدة النثرية التي أصبح استعمالها يتسع يوما بعد يوم ، يسلب كلمة قصيدة في الواقع ذلك التحديد تام الوضوح الذي كأن لها يوم كأنت تتميز بمظهرها التنظيمي، و فعلا ففي الوقت الذي كان للقصيدة وجود شعري غير قابل للتزاع ، و هكذا كأن يعتبر قصيدة كل ما

[1]- نور ثروب فراي : تشريح النقد، تر : محي الدين صبحي ،الدار العربية للكتاب ،**1991**، ص **110**.

كان مطابقا لقواعد النظم و نثرا ما ليس كذلك ، غير أنّ قصيدة نثرية ظاهرة التناقض تفرض علينا إعادة تعريفها. [1]

و يتصوّر "**نور ثروب فراي**" **Northropp Fry** أن الأوزان المنتظمة لا تندرج ضمن معايير القصيدة، و لا هي المصدر الوحيد للإيقاع ، و لا المصدر الوحيد لشعرية الشعر و لو كان كذلك لكان حذفها أو غيابها ينتج لنا مباشرة متا يسمّى نثرا ، و لعلّ هذا ما يؤدي بنا إلى صلب نظرية **الشكلانيين الرّووس** الذين اهتموا كثيرا بقضية اللّغة الأدبية ، و أكّدت حلقة **براغ brague** بأن للوظيفة الجمالية عدة أوجه للتحقق أي يمكنها أن تتحقق في لغة النثر، و لا ينحصر وجودها فقط في لغة الشعر هذه الوظائف كلها تتعايش متزامنة و يعبَّر عنها بالوسائل اللغوية نفسها، و يضاف إلى ذلك أنّه لا توجد سمات خاصة تلازم لغة الشعر و بذلك فإنّ لغة الشعر ليست زخرفيه بالضرورة و ليس الجمال شرطها الثالث ، و الذي ينبغي قوله في اللغة الشعرية ليس بالضرورة أن تكون مؤثّرة أو مليئة بالصور البلاغية و المجازية ، باعتبار وجود بعض القصائد الخيالية و المجازات ، و بالتوازي فإنّ هناك من المجازات و التزيينات ما يكون خارج لغة الشعر كاللغة النثرية .

4- ممكن اللغة ...و انفعالات المعنى :

يقول **بدر شاكر السياب** في قصيدة **أنشودة المطر**:

أصيح يا خليج : يا خليج

يا واهب اللؤلؤ و المحار و الرّدى

فيرجع الصّدى

كأنّه النشيج

يا "خليج "

---

[1]- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد العمري و محمد الولي ، توبقال ، الدار البيضاء ، **1986** ، ص **10**.

يا واهب المحار و الرّدى [1]

هذا المقطع هو كناية عن مهنة الغوص التي ارتبطت بالموت فالشاعر يصوّر صعوبة العيش وعودة الصّدى يا واهب ... المحار و الرّدى، فالشاعر حذف كلمة اللؤلؤ في آخر المقطع دلالة على ضياع خيرات العراق، فكثيرا ما نندهش أمام صور نتلقاها ، ذلك لأننا لا ندرك الكلمات من داخل واقعها اللغوي ، و إنّما ننقلها دائما إلى سياقها النموذجي المرجعي، لأننا و بكلّ بساطة ترسخت في تصوّراتنا و إدراكاتنا غير بعيدة عن سياقها المرجعي الذي و ضعت فيه و له.

و بذلك فإنّ الصّور المجازية أصبحت تتطلع إلى ما هو لا عقلاني تتخطى تخوم اللّغة ويخترق كل التوقّعات القديمة التي ألفناها، إذن لما هذا التصوّر للأشياء؟ هل لأنّ العلاقات المجازية هي التي تندفع أكثر لتحقق ما لم يكن متوقعا من إندفاعات لغوية من إبهام و إيماء و إيحاء ؟

إنّ مقتضى هذا الفعل، استوجب إيضاح كيف أن النثر يتحول إلى عناصر شعرية، وباعتبار أن النثر هو اللغة الطبيعية الشائعة، فهي بذلك المعيار و النموذج الذي تنزاح عنه القصيدة، و قد اتخذت الانزياحات عدة مسميات منها العدول و الإنحراف و الأسلوب و هو اللّفظ الذي يقترحه "**جون كوهن**" ، و بذلك فإنّ الأسلوب هو ما ليس شائعا متداولا و لا متفقا مع ما هو مألوف "فهي المعيار الذي تنزاح عنه القصيدة، و الانزياح هو ما يقابله لدى "**كوهن**" الأسلوب، و من ثم الأسلوب هو ما ليس شائعا و لا عاديا و لا مطابقا للمعيار العام المألوف[2]. و إذا كانت اللغة تفيض بالاستعارة فإنّ الخطاب النثري إنّما هو تواشجه مع الخطاب الشعري ، و لكن هذا الحسّ الشعري هو الذي يطوّر هذه الاستعارات و المجازات و يجعل منها لغة قادرة على قراءة جديدة ودحض لكلّ ما هو تمثيل و مشابه للواقع ، و هكذا فإنّ العالم يسترجع العلاقات المفقودة بفعل الملكة الشعرية، و قوة شاعريتها و حيويتها . و أننا بعد هذا ، لا نستطيع التمييز بين ما هو شعر وبين ما هو نثر لأنه لا يوجد معيار خالص للكتابة النثرية ، بحيث أنه لا يمكن لأي كان أن يستخدم لغة دقيقة خالصة دون استعارات حتى لو كان الكاتب عفويا ، فالعفوية لم تعد مقياسا كافيا ، فالواقع أنّ لا أحد يكتب بعفوية ، فالكتابة تتضمن حدا أدنى من الجهد و الإعداد

1– بدر شاكر السّياب : أنشودة المطر : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة بيروت، ط**2**، **1997**، ص

2– جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص **15**

فبمجرّد أن تشرع و لو في كتابة رسالة بسيطة ، فإنّنا لا تهتم و لو قليلا بالأسلوب[1]. و اللّغة تترع لأن تكون مكتوبة مثل النثر الروائي و النثر الصحفي ، فدرجة الانزياح و لو لم تكن منعدمة فإنّها بالتأكيد قليلة جدّا، و ما يظهر في الكتابات النثرية من أنحرافات و تنافرات و مترادفات وايجازات إنّما هي في صميم الشعرية ، و تطلق هذه الالتواءات من موقعها الطبيعي و تجعل الأشياء أكثر بروزا و ألفة في غاية الغموض و الابهام و اللاّعقلانية .

و بهذا ينبغي القول إنّ حقيقة العالم هي مجاز و الشعرية هنا هي الحوار الواقع بين الكلمات والأشياء، باعتبار أن الصور الشعرية لا ترتبط بالمدركات و المرئيات و أنما هي غير قابلة للوصف لأنها تتلبس بالغموض و الإيحاء و بذا ، فهي بعيدة كل البعد عن الاستدلال إلى الأشياء وتستخرج الانزياحات من خلال التفكيك ، فحالة التفكيك هي الوحيدة المسؤولة عن إبراز أوجه الانزياحات، أمّا اتخاذ القصيدة بشموليتها ، فأن تكون عاجزة من الافصاح عما بها من انزياحات فالكلمات لم توجد من أجل أن تعني و إنّما وجدت من أجل أن تثير ذلك لأنّها تحمل بداخلها قصورا يحول بينها و بين بلوغ المعنى الحقيقي .

إذا كان الفن هو عبارة عن صور Image يدركها المتلقي عن طريق الحدس الفني ، فأن المهمة الأولى لهذه الصور هي التعبير عن مكنونات وجدانية و هي المنوطة الوحيدة بإنتاج ما يسمّى بالمجاز يتلقاها المتلقي بطريقة رمزية .

و بذا فإنّ الصورة الفنية هي عبارة عن تأمّلات يضعها المتلقي و ذلك بانفتاحه على العالم الخارجي السّاحر و انخراطه في عالم الخيال و بعث النفس إلى العالم الأخر، و خلاصها من إنغلاقها و إزاحة الهموم التي أثقلت كاهلها، فالصورة القيِّمة هي التحرّر من الواقع والانفلات من ضغوطاته القاسية، فلم تعد بذلك هيئة تركيبية تفضي إلى الكيان الساكن المثبت أو الجسد الصّامت بل هي الارتماء في أحضان عالم ساحر شفاف تملؤه السعادة .

أمام هذا الطّرح ، فإنّ الصّورة الفنية تعكس أسلوبا للواقع و لكن بطريقة فنية تنطوي على ضروب مختلفة " فالصّورة معبِّرة و هي بمثابة الرّمز المدرك بمعنى أن ما يعبَّر عنه يمكن إدراكه و ما

---

[1]- المرجع نفسه ، ص **15**.

يدرك يمكن التعبير عنه .... و لقد كان تمييز " **لانجر** " بين العمل الفني بوصفه كلّ مدرك أو رمز مدرك ، إنّما كان من أجل تمييز عمل الفنان – و هذا التعبير ، عمل المتلقي و المتذوّق في محاولته إدراك صورة – أي العمل الفني "[1] بمعنى أنّ "**لا نجر**" يميز بين العمل الفني بوصفه صورة معبرة وبوصفه صورة رمزية، و هذا الرّمز المدرك على المتلقي إدراكه لمحاولة تذوّقه.

و ما يبدو أمام هذا التشكّل، هو أنّ الخيال هو عنصر مهم بالنسبة للأدباء بصفة عامة وهذا ما نلمسه أمام كتاباتهم ،إذن فالخيال هو القراءة الخالصة التي تعطي هذه الكتابات حالة حسيّة معينة باعتبار، أنّ الكلمات هي التي تضع التجربة الشعرية و ليس العكس، فالكاتب يقوم بإحداث نوع من الترابط بين المدركات الخارجية و يختار التجارب و ينتقيها إنتقاءً يوافق هذه التجربة ويخدم التجربة الحسية، و هكذا فإنّ الصّورة لا ترتبط ارتباطا ضروريا بما هو واقعي ، فبوسع الخلق و الإبداع أن يضع لنا صورا و يركب لنا أشياء و دلالات وفقا لما يحسّه و يشعر به .

و لقد أصبح من واجب النقد المعاصر اليوم إعادة صياغة مفاهيمها و مصطلحاتها و محاولة إعطائها أبعادا جديدة و دلالات معينة، نظرا لما أفرزته المحاولات الفنية و التطورات المعرفية والجمالية التي شهدها الشعر و الأدب على حدّ سواء. و من هذه المصطلحات " **الرّؤيا** " و هي تجربة المبدع في المستقبل.

و ضمن هذا المجمل؛ فإنّ الرّؤيا هي وعي المبدع بالمادة التي بين يديه، و محاولة عجنها عجنا جديدا و متجدّدا دوما ، و يشترط لتحقيق هذه المتعة الجمالية التعامل الجاد، و المتجدّد مع المستقبل ،فإذا كانت هذه التجربة لا تتعدّى الواقع إلى تخوم المستقبل و إلى أسئلة المجهول، ضلّت محكومة بقيد الواقع الملموس.

و بذا، فإنّ هذه التجربة تفقد هاجسها الأساسي الذي هو الانتقال إلى أفق الانتظار. "وتعني ثانيا القدرة على النفاذ إلى جوهر العلاقات الاجتماعية و النفس الإنسانية فهي لا تعني – بهذا المعنى – صياغة مصطلح الفردي أو الجماعي فحسب، أي الاتجاه نحو المستقبل و أنما تعني. إلى جانب ذلك. النفاد إلى الجذور و كشفها، أنها اختراق لما هو قائم سواء صاغه الشاعر بشكل

---

[1]- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الاسكندرية، ط**1**، **2002**، ص **303**.

مباشر أم بشكل غير مباشر، فهو رؤيا لأنّ الرّؤيا تعني – في الأساس– النفاذ إلى جوهر الأشياء، وبقدر ما يكن هذا النفاذ واعيا تكون الرؤيا عميقة " [1].

يتصوّر الناقد من خلال ما ذكر؛ أنّه لفهم النثر الأدبي ينبغي فهم رؤيا المبدع، و مدى تأثيرها على النصّ و على المتلقي معا، و أنّ الرؤيا محكومة بزمن المستقبل الذي يعد عنصرا جوهريا لهذا التصور المجدَّد في الواقع، و أنها أيضا اختراق لأفق التوقعات و انتهاكها لكل معلوم و مرجعي ثابت و كثيرا ما ينخرط الإنسان ضمن ما هو مألوف و متداخل ، أما ما هو مؤوّل فإنّه في الحقيقة ليس إلا انقطاعا في صيغة غموض، و الإنسان حين يستشعر هذا الغموض لا يتساءل ما يكون هذا الشيء، و أنما يحاول فقط استجلاء حركية الفعل في حدّ ذاته و الذي لا يقبل التمظهر و لا الوصف ، و يبقى فقط شكل استيطيقي ، و يحاول الإنسان استخدام فكره المرهف فقط عندما يتعلّق الأمر بما هو **طاقة ايحائية connotation** لامتناهية، و ربما هذا الأمر ما يبرر كون الإنسان أثناء استخداماته الأولى كان فقط يرمز و يشير إلى الأشياء، و كانت هذه الرموز والإشارات ذات دلالة معينة . و نحن أمام هذا ، فإنّ الفن لا يستطيع أن يحصِّن الوجود ، بل تبرز أكثر الرؤية الفنية التي لا تحمل أي ضمان لحماية الوجود الذي وُجد الفن من أجله .بل أخذت الرؤية الفنية تتجاوز التجربة الواقعية و محاولة التعرف على تخوم المجهول و الأسئلة، و الغياب، إذن فإنّه ليس من شأن الفن أن يزوِّد المدرك بأي ضرب من ضروب اللذة ، مهما كان نُبلها بل أن مهمته – على حد تعبير **بنيس**– هي أن يوفر له شيء لم تسبق له معرفته من قبل [2] و الواقع أنّه مهما كانت تطلّعات الإنسان يبقى أن الجمال هو التشوق الأعظم إلى عالم أجمل بكثير من ذلك الذي ندركه في واقعنا اليومي ، و لما أن الإنسان البدائي كان يستخدم الرّموز و الإشارات فإنّ الانزياح في الحقيقة ليس سوي إرجاع الخطاب إلى بدئيته أي ما هو إلاّ رؤية الأشياء في أوّليتها وهذا ما يختزل لنا جهد البحث عن هذه الدلالات "دلالة الانزياح" خارجها ، فالأشياء لا تدلّ على هذه الانزياحات فهي أقل دلالة من ذلك، و الانزياح لا يفعل شيء أكثر من إرجاع الخطابات إلى نقائها و صفائها الذي كانت عليه قبلا و بعد أن نري الشيء مرارا نبدأ بتعرُّفه الشيء ماثل أمامنا و نحن نعرف عنه لكننا لا نراه، و من ثمة فإنّنا لا نستطيع أن نقول أي شيء

[1]– عبد الله خلف العساف: قراءة في مصطلحي الرؤيا و الرؤية ، www : //aklam .net/forum = **104** B

[2]– زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر العربي المعاصر ، دار مصر للطباعة، **1988**، ص **334** .

مهم عنه ، و الفن يبعد الأشياء عن إليه الإدراك بطرائقه المتعدّدة [1]و يبدوا أن التعرف الذي تحدث عنه **أرسطو** باعتباره إنتقال من الجهل إلى المعرفة هو الذي سيحوّل الخطاب من المعرفة و الإجابة إلى لهب السؤال، سواء أكان ذلك بالعودة إلى العلامات الخارجية، أو بالعودة إلى الذاكرة، إذن هذه العملية هي التي تجعلنا ننخرط في الأشياء و ننفذ داخلها قصد رؤيتها في صفتها الأولى، و لا بد من الوقوف هنا، عند صورة الفن الذي نحن بصدده فالفن لا يتوقف عند مضمونه و أنما يتجاوز ذلك من خلال التنسيق و الانتظام الشكلي الذي يتفرّد به عن غيره ، و رؤية الأشياء تتطلب أسلوبا متميزا و لغة متميزة أيضا.

و الواقع أنّ الفن الحديث قام على دحض المفهوم السابق الذي ظل يفصل بين الشكل والمضمون ، و قد عمّق "**كروتشة** " هذا التحوّل حين اعتبر أن الحدس هو التعبير ذاته ، و دحض أيضا المقولة التي ترى في الفن تعبيرا عن رّؤية تندمج بذلك الممكنات فيما يحتمل أن يشّكل أفقا جديدا لجمالية الفن منظورا إليه في ذاته ، و ينسحب هذا المعنى كذلك إلى تصور الظاهرة الفنية أو الواقعة الجمالية باعتبارها هائلا متلاحما بين المضمون و لغته "[2].

5– كمياء اللغة :

يبدو أنّ الشعرية الكلاسيكية قد ولّت و قد آن الأوان لتجاوز الحدود المفصلة لأنماط الخطابات و توسيع مقولة الأدب، و ذلك بإيجاد خريطة تشمل أشكالا نثرية أخرى غير التي تعودنا عليها فهي أشكال تؤدي نمطية جديدة لكتابة مختلفة نظرا لما تحتوي عليه من مرادفات و استعارات و مجازات ، و كما كان من حق الشعر أن يخطب و من حق النثر أن يشعر ، يكون وكدنا هنا نحو شعرية المجاز و الاستعارة من جهة كونها أداء للكلام على غير السبيل المألوفة ، بعدما أوجد هناك سياق مفتوح على النصّ الأدبي وفق ما يسمّى بتعدديّة القراءة و اختراق ما هو مطابق للدلالة:

1– نيوتن ، نظرية الأدب في القرن العشرين ،تر: محمد العمري ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء،**2004**، ص **22**.

2– حمر العين خيرة ، شعرية الإنزياح : دراسة في جمالية العدول ،أطروحة الدكتوراه ،جامعة وهران،**1998/1999**، ص **101**.

فالكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، و ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده لكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانيه تصل بها إلى الغرض، و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التمثيل ، أولا ترى أنّك إذا قلت : هو كثير رماد القدر أو قلت : طويل الأنجاد ، أو قلت في المرأة : نؤوم الضحى ، فإنّك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ، و لكن يدلّ اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهر اللفظ ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا و هو غرضك كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف وعن طويل النجاد أنه طويل القامة و من نؤوم الضحى في المرأة أنّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها .

و كذا إذا قلت رأيت أسدا – و ذلك الحال على أنّه لم يرد السّبع – علمت أنّه أراد التشبيه ،إلا أنه بالغ فجعل الذي رآه بحيث لا يتميز عن الأسد في شجاعته [1]. بهذا فأن **الجرجاني** يميز بين ما يدل على أنّه كلام خالص عادي و ما يدل على أنّه كلام أدبي ، و يجد **أرسطو** أنّ الاستعارة هي شيء طبيعي فينا، و ليس مما نتلقّاه عن الغير و من المهم أن يُحسن استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها ... و أهم من هذا كله البراعة في الاستعارات لأنها ليست مما تتلقاه عن الغير بل هي تلك المواهب الطبيعية لأنّ الإجادة في الاستعارات معناها الإجادة في إدراك الأشياء[2]، أما "**ريتشاردز** أنّه لا يمكن للكلمة أن تفهم إلاّ من خلال السياق، و علاقتها مع الكلمات الأخرى ، بمعنى أنه يجب القيام بعملية تفكيكية للسياقات، ثم إعادة صياغة المفردة الواحدة ضمن سياقها الذي جاءت فيه ، و "هكذا فمن أراد أن يقرا الشعر عليه أن يضع هاتين الحقيقتين في ذهنه ... و الاستعارة تعني أننا لدينا فكرتان لشيئين مختلفين يعملان معا المشبه والمشبه به [3] .بمعنى أن هناك نوعان من الكلام ، كلام نصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ لوحده و كلام لا نصل إلى الغرض منه بدلالة اللفظ وحده ، إذن فهذا الكلام فيه مدول فالمعنى الذي يدل عليه اللفظ هو دلالته الظاهرة المباشرة أو ما يسمّى بالمعنى الأول ، و هناك دلالة ثانية نصل بها إلى

1– الجرجاني : دلائل الإعجاز ، شرح و تعليق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ،ط**1**، بيروت **2005**، ص: ص **202–203**.

2– احمد الجوة : بحوث في الشعريات ، مفاهيم و اتجاهات ، مطبعة التفسير الفني ، صفاقس ، (د ت)، ص **113**.

3– صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية للطباعة و النشر و التوزيع، لونجمان القاهرة ، مصر ،ط**1**، 1996 ،ع**164** ، ص **150**.

الغرض، و تتزاح الدلالة إلى معنى ثان و إلى دلالة خفية غير مصرح بها بطريقة مباشرة و بذا ، فأن الخطاب ينحرف دلاليا و لو كأن المتلقي ايجابيا حقا؛ سوف يضبط تلك الأنحرافات و الموجات الدلالية التي توحي بها الدلالة الأولى عن طريق الاتحاء إلى دلالة ثانية.

الكلام

دلالة أولى و هي دلالة	دلالة ثانية و تحمل معنى معنى اللفظ
اللفظ و هي دلالة	دلالات ثانية تفهم من خلال الدلالات
تفهم من الوهلة الأولى من	الثواني الأولى و هي عبارة عن كلام متزاح
اللفظ نفسه هو كلام عادي	
حقيقي	

و بعبارة أخرى ، فإنّ الاستعارة هي عبارة دلالتين مختلفتين تتفاعلان في كلمة واحدة وهاتان الدلالتان تنتجان دلالة واحدة هي التي تؤدي دلالة الاستعارة ، فإذا كأنت الاستعارة تحتفظ بفكرتين متزامنتين عن شيئين مختلفين يتفاعلان في مجال كلمة أو تعبير بسيط ، بحيث تصبح دلالتها هي نتاج هذا التفاعل [1].

و وفق هذا التصور أمكننا القول أنّ الدّلالات لا تتغير عندما تنتقل من لفظ إلى لفظ أخر إلا إذا كان هناك مجازا و أيضا عندما لا نقصد إظهار المعنى الظاهر الذي وضعت له الألفاظ ولكن عندما نريد دلالة أخرى تحيلنا عليها دلالة أولى ، و للغة الأدبية إذن قوانينها الخاصة ، و أطرها المحدّدة التي تكسبها شرعية داخل الخطاب و هذه الأطر و القوانين هي العدول و الإنحراف كلها ممكنات لغوية داخل النظام الكلامي و أمام هذه المعطى، يتفق الجميع على أن الخطاب النثري هو الخطاب الهادئ الذي يؤدي دور الوصول إلى ما يريده و هو الدرجة الصفر من الكتابة، أو ما يسمّى بالخطاب المتطرق كما يسميه البعض من الدارسين، و يقترح عكس هذا الطرح من

[1]– أحمد الجوة: بحوث في الشعريات، مفاهيم و إتجاهات، ص **113**.

خصوصية الانفراد التي يؤديها الخطاب الشعري ففردية هذا الخطاب تكمن في تميزه و خصوصيته و انفصاله عن الخطاب النثري باعتبار أن الخطاب الشعري هو الكتابة التي تبحث عن ذاتها في ذاتها فاللغة الشعرية تبحث عنها فيها ، و الخطاب الشعري يستخدم نفسه الوسيلة و الغاية في الوقت نفسه . و بذا فإنّ الفنّان لا يستخدم اللغة و لكنّه يخدمها، فهو لا يستخدم اللغة على أنها لغة نفعية فالكلمات في أشياء بذاتها و ليست بعلامات لمعان [1] و لا يقصد التحول هنا أن الكلمات الشعرية خالية من المعان و لكن عندما يستخدم اللغة عليها أن تخدمه مباشرة باعتبار أن المادة التي بين يديه يجب أن تتخلص من معانيها السّابقة لتبحث لها عن دلالات جديدة لم يعهدها الناس، و لم يتداول عليها قبلا، و بذا فهي تقوم باستثارة المتلقي و لفت أنتباهه إليها.

و لتقريب مفهوم الاستعارة أكثر ، عمدنا إلى تلقيها من جهة كونها عدولا عن اللغة العادية فلو وضعت الاستعارة في عمق عملية المحاكاة فقدت كلّ صبغة جمالية ، و لو غدت مجرد حادثة لسانية ، أمكن اعتبارها لغة عادية، أما إذا نظر إلى الاستعارة نظرة مجردة ، أي خارج هذه الوظيفية المرجعية فأنها تستترف داخل قدرتها الابدالية و تذوب في فعل التنسيق [2]، و إذا كأنت الاستعارة في النثر تسعى لتقريب المعنى فأنها في الشعر تسعى لتقوية الأثر الاستيطيقي ، فأنها في النثر تسعى إلى تقريب الموضوع أكثر إلى القراء على نحو ما جاء لدى **جون كوهن** عندما علّق على أبيات **فاليري** :

هذا السّطح الهادي الذي تمشي عليه الحمائم

و يقصد الشاعر هنا أن السطح هو البحر و الحمائم هي السقف ، و لكن القارئ يجهل هذه الحقيقة ، هو يجهل ما يريده الشاعر فاليري ، و من ثمة فأنه لن يفهم المؤدّى الصحيح للبيت لأن الشاعر استخدم استعارة وجب اكتشافها ، فالواقع إذا ما كانت الاستعارة في النثر تفهمنا أكثر و تجعلنا أكثر إدراكا و وعيا للأشياء فهي في الشعر تسعى لتقوية الأثر الجمالي هذاما أكثره الشكلانيون الروس : إذا كأنت الاستعارة في النثر الأدبي تسعى إلى تقريب الموضوع أكثر إلى الجمهور وأن تحيط بالمشكلة ، فأن الشعر يستخدمها لتقوية الأثر الاستيطيقي المطلوب أكثر مما

[1]– صلاح فضل بلاغة الخطاب و علم النص، ص **151**.

[2]– احمد محمد ويس: ثنائية الشعر النثر ، بحث في المشاكلة و الاختلاف، ص**108**.

ترجم ما هو غريب في ألفاظ معهودة أن الضرورة الشعرية تحول ما هو معهود إلى شيء غريب وذلك بتقديمه تحت ضوء جديد و تحشره في سياق غير متوقع [1]و الواقعة الشعرية إنما تبدي انطلاقا من اللحظة التي دعي فيها البحر سطحا و دعيت البواخر حمائم فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه ، كما تدعوه البلاغة القديمة صورا بلاغية و هو وحدة الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي [2] ، و لعلّ الاستعارة من ضمن وظائفها هي توليد الإيقاع داخل الخطاب، و قد تضاربت أراء النقاد و الدارسين حول ما إذا كانت الاستعارة منتسبة إلى الشعر دون النثر أو العكس و لعل لنا بشيء و من التأويلات نقول بأن الاستعارة موجودة في النثر أكثر من نسبة وجودها في الشعر و المتمعن لكلا منا اليومي يلمع أننا نستعير حتى تصرفاتنا اليومية و هو ما ذهب إليه باحثأن(✱)

إنّ الاستعارة مرتبطة بالخيال الشعري و الزخرفي البلاغي و الاستعمالات غير العادية أو أنّها خاصيّة لغوية تنصبّ على الألفاظ ... و من ثمة يمكن الاستغناء عنها دون جهد كبير فالاستعارة حاضرة في كل المجالات حياتنا اليومية ، إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد حتى في تفكيرنا اليومي و في الأعمال التي نقوم بها أيضا فالاستعارة تمثل آلية من الآليات الأكثر جوهرية التي نملكها في فهمنا لتجربتنا [3]و بذا فإنّ الاستعارة هي أسلوب شعري يميز الجملة الشعرية، ويمنحها خاصية فنية و رمزية لا تشرك فيها مع جملة أخرى و من ثمّة يولد ما يسمّى بالعقل الدلالي الذي ينتج عن تضافر الدوال و المدلولات "فالشعر يكسر البناء المنطقي للجملة فيقف على غير مواضع الوقوف و يفصل بين أجزاء الجملة بعضها ببعض ... غاية تنمية و تحطيم يرمي إلى بناء آخر، فهو هدم من أجل هدم البناء الشعري و كسر من أجل التركيب الفني [4]و كثيرا ما ارتبطت نظرية معنى المعنى بقضايا النقد الحديث و اللسانيات و الاسلوبية ، و كذا القضايا المتعلقة بالشعرية التي تبناها الشكلانيون الروس مع بداية القرن التاسع عشر ، و قد ميز **الجرجاني** بين اللغة و الكلام و ذلك بفصله بين الألفاظ و معاني الدلالات و هو ما اقترب منه **تودوروف** حيث أقام الفرق بين

---

[1]– فكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية ، تر : محمد الولي ،مركز الثقافي ، الدار البيضاء،**2000**، ص **19**

[2]– جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص: ص **23.24**..

(✱– المرجع نفسه الصفحة نفسها ، ورد ذكرهما هكذا باحثان غريبان.

[3]– احمد محمد ويس :ثنائية الشعر و النثر، بحث في المشاكلة و الاختلاف، ص **111**..

[4]– محمد ماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي الجاهلي، ط**1**، **1990**، ص **26**.

المدلول الأول و المدلول الثاني و يذهب البعض إلى تصديقها وتحويلها إلى حقيقة، و في هذا المضمار مضى **تودوروف** في تبيين رأي **نتشه** بشأن اللغة الاستعارية ، فالكلام مجاز كلّه و أنّ اللّغة صيغت من المجازات فليس ثمة تعبير خاص، و لا معرفة خاصة دون مجاز و لذا فأن المجاز في رأيه يرمي إلى رتبة من رتب السمات الإنسانية المميزة ، بل أن ثمة غريزة أساسية من غرائز الإنسان هي التي تدفع إلى تشكيل المجازات ، و هي غريزة لا يمكن أن نتغاضى عنها لحظة واحدة لأننا إذ ذاك سنتقاضى عن الإنسان نفسه [1]و يقترن هذا الملمح بما جاء به "**بنفينيست**" **Benvenist** الذي يؤكد أن اللغة الأولى للإنسان هي استعارة، باعتبار أن الخيال و الإحساس غريزتان في الإنسان تنموان قبل نمو الكلام العادي النثري لديه فمن المحقق أن الخيال و الإحساسهما الملكتان الرئيسيتان للشعر تستيقظان مبكرين عند الشعوب و عند الأفراد على حد سواء، فالأساطير هي وليدة الخيال و النظم الموسيقي هو وليد الحسّ أمران يستهويان الإنسان قبل أن تستهويه الحقيقة الخالصة والأسلوب المنسق ثم بعد ذلك يتدخّل العقل، و منذ تلك اللحظة لا يكتفي العقل بتلك الخيالات الواهمة بل يطلب معرفة الحقيقة فتوضع النظريات التي تتطلب مناقشة بلغة أكثر سهولة و أكثر دقة من لغة الشعر [2]، و أمام هذا المعطى ، فإنّ **الشكلانيين الرّوس** les formalistes russes يقرّون بإمكانية إتخاذ أي مادة لصناعة قصيدة شعرية باعتبار أن التجربة لم تعد تصنع الكلمات، وأنما الكلمات هي التي تصنع التجربة الشعرية؛ فالأطروحة الشعرية القائلة أن الشعر يعتمد الإنفعالات، في حين يعتمد النثر على المفاهيم و التي لم تكن موضع اهتمام **الشكلانيين** وباعتبارهم نسبيين واعيين بالطابع المميز للواقعة الأدبية ، فقد كانوا يعرفون شيء أكثر مجرد اعتبار بعض المواضيع أكثر شعرية من الأخرى ... بالإمكان اليوم أن تتخذ أية مادة لصناعة قصيدة شعرية [3]
و أمام هذا المعطى أمكننا القول أن الصورة الفنية عنصر أساسي من أجل صناعة تجربة شعرية ما ووسيلة هامة يعتمدها النقاد من أجل الحكم على الأعمال الأدبية من حيث أدبيتها و تعتبر صورة الفنية بصورة عامة إفرازا من إفرازات المذهب الرومانسي ، و انبعاث ما يسمّى بالخيال و الصورة الفنية بوصفها نتاجا لعمل ذهني إنساني، و ما يسمّى بالصورة الذهنية منبثقة من الدراسات السيكولوجية التي جاء بها العالم النفساني **فرويد** من خلال دراسته حول العقل الباطن للإنسان وما

1- تزفيطان تودوروف ، مفهوم الأدب ، تر : منذر العياشي ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة، السعودية، ط**1990**،**1**، ص **27.28**.

2- احمد محمد ويس : ثنائية الشعر و النثر ، بحث في المشاكلة و الاختلاف ، ص **42**.

3-فكتور ايرليخ : الشكلانية الروسية ،تر: محمد الولي ، ص **15**.

الصورة الذهنية الإنتاجية لدينامية الذهن الإنساني و الاستجابة التي تولدها الصورة في ذهن المتلقي و ذلك في العلاقة بين العمل الأدبي المجسد على الصفحات و الإحساسsensaction الذي تولده في الذهن ، أمّا الصورة بوصفها تجسيد لرؤية رمزية أو ما نسمّيه بالصورة الرامزة فهي تهتم بوظيفة هذه الصورة بغض النظر أنّ كانت حقيقة أو مجازية باعتبارها جملة من الرموز التي تستمد فاعليتها من المرجعية المعرفية لدى المتلقي، لقد ظلّت الشعرية تقوم بعملية تكوين داخل ثناياها و تحاول دوما إعادة تشكيل جملة العلاقات بين الموجودات و المدركات.

من الجزم أن نقول أن اللغة الشعرية تختلف عن الكتابة النثرية، و تتميز اللغة الشعرية بالطابع المحسوس من حيث التركيب و الصوت و الدلالة و ذلك حتى يتسنى لها أن تبلغ غايات معينة في ذاتها فهي بذلك ذاتية الغائية " من الضرورة تمييز النشاطات الإنسانية التي لها قيمة ذاتية بحد ذاتها عن تلك النشاطات التي تسعى لتحقيق غايات خارجها، و التي تتحدد قيمتها من كونها وسائل لبلوغ هذه الغايات... تجد اللغة العملية تبريرها خارجها في نقل الفكر أو في الاتصال بين البشر ، إنّها وسيلة و ليست غاية ... بينما تجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها خارجها في ذاتها . أنها لذاتها غاية ذاتها و لم تعد وسيلة إنّها إذن مستقلة أو أيضا ذاتية الغائية "[1]. و بذا فإنّ "**تودوروف** " يجد أنّ اللغة العملية ذات مسوغ خارجي عنها، فهي فقط وسيلة و ليست غاية وكلمة عملية تؤدّي بنا إلى القول أنها غيرية الذات " أما اللغة الشعرية فمسوّغها في ذاتها أي داخلها، فهي تجد كل قيمتها في ذاتها و بذلك فهي غاية نفسها، و ليست وسيلة **غائية ذاتية، غيرية ذاتية** " Autotélique / Hetertelique"

و نصب هذا التشكل، فإنّه يمكن المقارنة بين مؤرخي الأدب و بين رجال الشرطة الذين يحاولون إيقاف أحدهم يقومون بإيقاف كل من يجدوه أمامهم كل ما يعثر عليه في الشوارع فقط من أجل شخص معين، فالشيء نفسه بالنسبة لمؤرخ الأدب الذي يقوم باستخدام كل متعلقات الحياة اليومية من نفسية و اجتماعية و سياسية و ثقافية و دينية و فلسفية و تاريخية فقط من أجل استخدام كل ما ينقص في علم أدبي، و كأنّه بهذا يتغافل عن الاعتقاد بأنّ كل علم من هذه العلوم مستقل بذاته عن الآخر كالتاريخ و المعتقد و الفلسفة و الاجتماع و السياسة ...

---

[1]- تزفيطان تودوروف ، نقد النقد ، ترجمة سامي السويدان، ص **64**.

إنّ المتفحّص لهذا الأمر يجد بأنّ الأدب هكذا هو تعبير عمّا هو خارجي و ليس عن نفسه وهذا ما ينفي صفة الاستقلالية التي يجب أن يتميز بها الأدب و تجعله فقط وسيلة للتعبير عن القوانين الخارجة عنه .

و يعدّ الرومانسيون الفرنسيون و الرّوس هم الذين صاغوا فكرة الفن غاية في ذاته هذا التصور يبيّن الإلقاء التاريخي بين الغائية الذاتية من منظري الشعر الأوائل و بين الشكلانيين الرّوس و قد كأن للرومانسيين الألمان الإسهام المباشر في توجيه نظرهم إلى العمل في حدّ ذاته " ولكنها ستصبح سببا عمليا سيدفع الشكلانيين إلى النظر إلى العمل في ذاته، و اكتشاف أن له إيقاعا يجب تعلم وصفه وبعبارة أخرى نقطة انطلاقهم في الجمالية الرومانسية سمحت لهم بالبر بتطبيق علم جديد للخطاب و كانوا في هذا مبدعين حقيقيين [1].

من هنا ينعطف مدلول تصورنا إلى السؤال التالي : ما هي اللغة التي لا تحيل على أي شيء خارجها ؟ نستطيع القول إنّ اللغة التي لا تحيل على شيء خارجها هي اللغة إلى تُلخص كل الطُّرق و تختزلها فقط من أجل التوصل إلى ماديتها فحسب، و لا تهتم بالمعنى أبدا و كانت ممارستهم تقوم على ما يسمّى بـــ الزوم "le zoom" و هي لغة ما بعد الفعل لغة الصوت والحرف فقط لغة التفكيك البنيوي باعتبار أن الشعر مثلا – كان يفسر في زمن ما على أسس ومعايير غير جمالية إذ يفسر وفقا لمعتقدات دينية أو اجتماعية أو سياسية ... الخ، فعندما يقول الشاعر **عبد المعطي حجازي** في قصيدته على المرأة بعض غبار

و فوق المخدع البالي و روائح نوم

و مصباح ... صغير النور

و كل ملامح الغرفة

كما كانت مساء القبلة الأولى .

و حتى الثوب ...حتى الثوب

[1] –تزفيطان تودوروف : من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ ، تر : غسان السيد ، دار الرابطة القلمية ،ط**1**،**2000**، ص **88**.

و كنتِ بحافّة المخدع

وراء الثوب

و كنتِ ترين في عيني حديثا ...كان مجهولا

و تبتسمين في طيبة

و كان وداع [1]

إن القارئ العربي لا يستحسن مثل هذه الصور الفنية نظرا للعوامل الاجتماعية و المعتقدات التي تحكم تفكيره و تحدّ خياله، فهو لا يتقبل قراءة هذا المقطع و لكن لكي يفعل عليه التحرر أولا من كل القيود الدينية و الأخلاقية ، هكذا فقط يمكن تأمل القصيدة و هي تتأرجح ضمن عناصر جمالية محض و ضمن شحنات انفعالية تحملها العبارات و الصور.

و بذا، و بشكل خاص، فإنّ الصور الفنية جزء لا يتجزّأ من الأدب على مد العصور وإذا استخدمت هذه الأخيرة في الرواية و القصة و الشعر و هذه الصور الفنية هي درب من دروب الكتابة الحداثية برمتها دون مراعاة الفروق بين الشعر و النثر و هي تؤدي عبر هذا بناء مجازيا .

و تتمثل قوة الصور الفنية في الإنمحاء عن الواقع و الهروب منه و بذلك فهي أمر متعلق بالأدب و بجماليات الأدب لذلك هي تعطي عدة دلالات مترابطة و متشاركة ، و قد فشلت كل المحاولات في تحديد و تقنين الإبداع الشعري.

و أمام هذا الطرح، فإنّ الصورة قد تدرج في مجال العمل الأدبي، باعتبار أنّها القالب الذي يصب فيه المبدع أفكاره و أحاسيسه و مواطنه، و الصورة نقديا فهي التي تنصهر بداخلها كل المعاني المقصودة، فهي تسلط الضوء على المعنى المراد غرضه فالدلالات الحقيقية هي أشياء داخلية داخل مكنونات النفس، لا تستطيع إظهارها – أو بالأحرى – لا تظهر لنا إلا عن طريق الصورة ونستطيع الذهاب إلى أبعد من ذلك إذا قلنا أنّ الأديب يتمكّن من اكتشاف تجربته و يفهمها

[1]– احمد عبد المعطى حجازي: قصيدة "كان لي قلب " ، ديوان " احمد عبد المعطى حجازي " ، دار العودة ، ط **2** ، بيروت ، **1982**، ص **106**.

ويمنحها المعني الذي يريده. و ضمن هذا التوجه فالاستعارات بشكل عام تفرض نظاما جديدا لقراءها و هكذا فإنّ شعرية الخطاب قد تمنت هذه الصور والاستعارات لأنّه يجسد طريقة وجوده الخاصة إضافة إلى أنه أسلوب جمالي برغم كفاءاها داخل المقروءات. فالصّور تضفي على المعاني خاصية الانسياق .

الفصل الثاني

مفاهيم تنظيرية حول الشعرية

1– الشعرية ... المصطلح :

كثيرا ما يشير هذا المصطلح إلى كل ما هو جميل أو جمالي، باعتبار أنّه كلمة مشتقة من مصطلح الشعر الذي هو جملة من التزيينات و الزخرفات التي يستخدمها الشعراء في كتاباتهم ويرتبط المصطلح في ذهن القرّاء الغرب بأصول جمالية تنعكس على كتاب **أرسطو** الشهير **فن الشعر** و بذلك يمتد المصطلح إلى أصول يونانية لأنّ القراء العرب هم أيضا لم يسلموا من هذا اللبس فالشعرية متعلّقة بكل ما هو شعري حيث أنّ له علاقة بمصطلح الشعر.

و يعود مصطلح الشعرية إلى أصله الإغريقي و المصطلح ينقسم إلى قسمين اثنين **poin** وتعني **poétic** و أيضا هي تعني **poétique** فالأولى تختص بالكتابة الشعرية من حيث التقعيد والتقنين، أما الثانية فتعني الدراسة العلمية و الفلسفية و الإبداع و الخلق الفني، لأن هذه الدلالة يحددها الفكر والتصور، ولأن الألفاظ تعرب عن طبيعة التفكير و عن أوضاع الحياة و الوجود في الكون؛ فلفظ **poin** الإغريقية لها انشقاقين و هما بويتيك **poétique** و بويتيك poétique يتصل أولهما بالدراسة العلمية والفلسفية للممارسات الخلاقة للآثار؛ ويهدف هذا الاشتقاق إلى الإبانة عن التصورات التي تبدو في الغالب غامضة ومنها على وجه التخصيص متصور للإبداع والخلق الفني فجعلت الشعرية **la poétique** مخصوصة بالشعر كتابة وتقعيدا وتقنينا في معناها التقليدي جملة من القواعد الموضوعة للشعراء قصد الاقتداء بها[1].

ولعلّ مدلول المصطلح إنما يكشف عن انحصاره فقط في القوانين التي تتحكم في عملية الإبداع، وهذا ما مكننا من القول بأن المفهوم واحد أمام تعدد في المصطلح وهو ما جاء لدى **حسن ناظم**: " الشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو، أمّا المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته، على الرغم من أنّه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع ويبدو أننا نواجه —من جهة أولى–

---

[1] – أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات مفاهيم و اتجاهات، ص **87**

مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة ويبدو- بارزا- هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء[1].

ولّما كانت أزمة المصطلح في تصعيد مستمر، فإنّ لفظ الشعرية قد وقع هو الآخر في الأزمة نفسها، وبذا فقد ترجم إلى عدة ترجمات كالإنشائية و التعبيرية والبويطيقا، وعلم الأدب، شعرية **أرسطو** ونظرية النظم الانزياح ويتصور "**أحمد الجوة**" أن الإنشائية ذات اختصاص أدبي بصفة عامة إلا أنها بدأت تتوسّع أكثر لتشمل المسرحية والرواية.

والإنشائية ذات اختصاص أدبي يمثل النثر محوره الرئيسي فاشتملت على أنواع وأجناس قصصية أخرى كالقصة والرواية والمسرحية والنادرة والمثل والأحجية[2]، وتبين مجلة **la poétique** كيف ينتقل المصطلح ليشمل كل الأجناس التي ذكرناها، و من بين من كرسوا هذه المقولة **رولان بارت** و **تودوروف** و**باختين** و**جاكسيون كوهن** وقد أطلق الشعرية على ما هو شعري وهو ما يسّلم به بعض النقاد العرب ويعبرونها الترجمة الصحيحة والسليمة للمقابل الفرنسي **la poétique** فالمعنى الدقيق لاستخدام الشعرية هو معنى الوضع المبتكر، مما يطابق بينه وبين المعنى الأصلي لمقابله اليوناني الإنشائية (**poiètikos-la poétique**)، إلى أن أول سياق يعيَّن للإلمام إليه هو السياق الذي يرى فيه لفظ الشعرية متروعا عنه ما قد يوحي بأنّه يخص الشعر دون أي ضرب آخر من ضروب تركيب الكلام[3].

ولئن كانت إشكالية ترجمة المصطلح من الإشكاليات المعرفية التي يعانيها النقد الغربي، بعد أن تجاوزها النقد الغربي، فقد ظهرت بعض المحاولات المتعددة في الترجمة المصطلحات، ونلاحظ أيضا اختلافا حتى في المفهوم عند بعضهم، و يتصور "**حسن ناظم**" أن مصطلح الشعرية توحي إلى عدة معاني من بينها:

يقول **الفرابي(260هـــ)** والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض و ترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الشعرية قليلا.

---

[1]- حسن ناظم: مفاهيم في الشعريات، بحث في الأصول و المنهج، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، **1990**،ص**11**

[2]- أحمد الجوة: بحوث في الشعريات، مفاهيم و الاتجاهات، ص**08**

[3]- عبد السلام المسدي: الازدواج و المماثلة في المصطلح النقدي ، نموذج الشعرية و السيميائية، المجلة العربية للثقافة، ع **24**، مارس **1993**،ص**38**

ويقول ابن سينا (**428**هـــ): وإنّ السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة...والسبب الثاني حبّ الناس للتأليف المتفق والألحان، طبعا ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يُسرا يُسرا تابعة للطباع وأكثر تولّدها عن المطبوعين، إذن يرتجلون الشعر منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصيته وبحسب خلقه وعاداته.

وينقل **ابن رشد** (**520**هـــ) قول **أرسطو** وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل "**سقراط**" الموزونة وأقاويل **هيري قليس**.

يقول **حازم القرطاجي**(**648**هـــ) في معرض مناقشته: وكذلك ظن أن هذه الشعرية في الشعر إنما هي نظم لها لفظ كيف اتفق نظمه وتظمينه أي غرض اتفق على أي صفة، ويقول أيضا: وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس للأقاويل الشعرية، لأنّ الأقاويل ليست بشعرية ولا خطابية ينحنو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المتصور ما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته[1].

ويرى **حسن ناظم** أمام هذا المجمل، بأنّ هذه النصوص الحاملة للفظة الشعرية غير مشبعة من حيث الاصطلاح، بل هي في الحقيقة تشير إلى معان مختلفة ومتباينة **فالفرابي** مثلا يريد للشعرية المميزات التي تظهر على النص وتؤدي بذاك أسلوبا شعريا، أما عن **ابن سينا** فيقصد بها تأليف الشعر بينما **ابن رشد** فهو يريد بالشعرية الأدوات الموظفة في الشعر مثل الوزن أما نص **حازم القرطاجني** فهو يتفرد بمفهومه بصورة عامة أي أنّه النص الوحيد الذي يقترب من مفهوم الشعرية عامة، أي أنّ القوانين التي بالأدب والشعر، ومن ثمة فهو يقصد بها تأليف الشعر وأمام هذا المجمل المؤدى، فإننا نلحظ التباسا واقعا بين لفظتي الشعرية والإنشائية.

وهذا ما يجعلنا أمام عتبة السؤال التالي: هل هناك علاقة بين الإنشائيةوالشعرية؟ وإذا كانت هناك علاقة، فهل تستطيع القول بأن الشعرية هي الإنشائية؟

[1] – حسن ناظم : مفاهيم في الشعرية ، مفاهيم في الشعريات، بحث في الأصول و المنهج، ص: ص **2**،**1**

الانشائية هي ما يتعلق بالأجناس النثرية، و هذا المفهوم في الواقع مستعار من إنشائية **أرسطو** هذا ماورد لدى **أحمد الجوّة**: فليس يعني ذلك بالضرورة أن مصطلح الإنشائية كأنما أصبح السّمة اللاّزمة لكل حديث عن نظرية "**تودوروف**"، فالإنشائية و المنهج الإنشائي مقترحات للإطاحة بالمتصور الأجنبي خاصة حين استعادة مداه المفهومي الذي منحته إنشائية "**أرسطو**" وعندها صارت الأجناس الأدبية من اهتمامات الإنشائيين أمثال **تودوروف باختين بارث وجينيت**[1] و لذا فنحن نلاحظ المقترب التصوري الذي تؤديه تضادية الإنشائية مع الشعرية، فإذا كانت الشعرية هي الإطار الذي تتترل فيه الأجناس النثرية التي اقترحها **أرسطو** فإن الشعرية هي الإطار الذي يتترل فيه جنس الشعر فقط.

وصوب هذا الطرح فنحن نجد أنفسنا أمام علامة استفهام جديدة مفادها أنّ هل كل الأدب هو الجنس الذي تنضوي تحته الأنواع الأدبية الأخرى مثل الشعر والرواية والمسرحية؟ وبذا فإن الشعر هو نوع تحت جنس الأدب؟ أم أن الشعر هو الجنس الذي منح باقي الأنواع صفتها الأدبية؟ ويكون الأدب خارج مجاله الإجرائي باعتبار أنّه لا يتميز عن الكتابة الفلسفية والسياسية والنفسية؟ لعل هذا ما يدفعنا رأسا إلى صلب الجدل القائم بين النظرية النثرية والشعرية الأرسطية، أي بين علم الأدب وعلم الشعر ...."الشعر يصبح نوعا ومعيارا — في الآن ذاته- يحاكم الأنواع الأدبية الأخرى ويمنحها شرعية الانضواء تحت جنسيته —كونه جنسا) في حين حاولت الشعرية البنيوية توسيع مفهوم الشعرية ليشمل الأنواع الأخرى كونها مجتمعة تحت لواء واحد هو لواء الأدب كما أن الشعرية البنيوية انطلقت من صرامة المنهج اللساني[2].

و عند هذا المجمل المؤدى، الذي تفرزه تداخل المصطلحات واختلافها، فإن **عبد السلام المسدي** يعتبر أنّ الترجمة الصحيحة الكاملة لعمل **تودوروف** هي التي يقدمها كلّ من **شكري المبخوت** و **رجاء سلامة** باستثناء و جاء سلامة باستثناء كلّ الذين يقومون بفعل الترجمة "ففي تقديمهما للترجمة ما يؤكد الوعي بأنّ الشعرية تهتم بأخص خصائص النصّوص الموسومة بالأدبية

1- احمد الجوة -ص **13**

2-حسن ناظم: مفاهيم في الشعريات ، بحث في الأصول و المنهج، ص**111**.

وفيه موقف نقدي من المنهج البنيوي و من النظرية الشعرية.[1] و لذا و من أجل إثبات ما توصل إليه "**المسدي**" لجأنا إلى ترجمة كل من **شكري المبخوت** و**رجاء سلامة** اللذان يعرضان في مقدمتهما الجهود التي بدلها **تودوروف** من أجل تقديم النتائج التي توصل إليها الباحثون في قضايا متعددة، و في مواطن عديدة من كتاب "الشعرية"، و كذا بعض المسائل الدقيقة التي أمعن فيها الدّارسون النظر إلى أن بلغو شأوا من التجريد و الدقة، مثل الزمن و الجملة السردية و أنماط الترابط بين مقاطع النص الأدبي....الخ و لم يكن عرض **تودوروف** هنا عرضا تقنيا بحثا، بل كان في جزء هام منه نظري فاتحا سبلا عديدة تيسر تدبُّرنا لقضايا غالبا ما اهتم البنيويون بالتغاضي عنها، مثل قضية المعنى و العلاقة بين الفن(في الأدب) و التاريخ و دور القارئ في إنتاج النص، وما يراه الناس من قيم جمالية في الآثار، التي يصطفونها فيتوّجونها أدبا و لعلّ أهمية كتاب **الشعرية** هنا فقط، بل تكمن أيضا في بعد النظر الذي يميز صاحبه فهو يدرج الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات و تتخذ الدليل في مختلف تجلياته موضوعا لدراستها ثم يؤكد على صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات الرمزية الأخرى مثل الخطابات الفلسفية و السياسية والدينية و المنطوق اليومي و السينيما و المسرح[2] .

إنّ مجمل ماذكر حول مصطلح الشعرية من إطار خاص بجنس من أجناس الأدب وهو الشعر إلى مفهوم كلي يجمع كل من الأجناس الأدبية شعرية كانت أم نثرية، و تهدف إلى تحديد القوانين التي تتحكم في ولادة أي عمل، و في الصّرح نفسه، فإن الشعرية كمصطلح قد اتخذت عدة ترجمات إلى النقد العربي منها **الشاعرية** التي يريد منها **تودوروف** علم الأدب أي الأدبية عند **ميشونيك**[3].

وأمام هذا المقترب التصوّري، فإنّ بعض النقاد يقحمون مصطلح **الشعرية** إقحاما داخل الإجراء الشعري فهي علم موضوعه الشعر و كان لكلمة شعر في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه، فقد كانت تعني جنسا أدبيا أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم، أمّا اليوم فقد اتخذت الكلمة شكلا آخر، شكلا أوسع عند جمهور المثقفين نحسب و ذلك عقب التطور الذي بدأ فيما

1–أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات ، ص**13**.

2 – المرجع نفسه، ص**13**

3 – حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية، بحث في الأصول و المنهج، ص**13**

يبدو مع ظهور الرومانسية و يمكن تحليله جملة على النحو التالي: لقد مرت هذه الكلمة أولا عن طريق النقل...وهكذا أعنت كلمة شعر الإحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة وحائذ صار من الشائع الحديث عن العاطفة أو الانفعال الشعري ثم استعملت الكلمة توسعا في كل موضوع دارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس.

و لعلّ لفظة **الشاعرية** أهم من اقترحها **عبدالله الغدامي،** فهو يراها مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر و في الشعر[1] و يرفض هذا الأخير الاعتراف بمصطلح الشعرية لكونه يرتبط بالشعر أكثر من ارتباطه بالنثر بينما يتصور حسن ناظم أن لفظة الشاعرية أيضا توحي بعلاقتها بالشعر ذلك أنها مشتقة من المصطلح شاعر و الشعرية في تصور تعنى بقوانين الخطاب الأدبي، و هذا هو المفهوم العام و المستكشف منذ "**أرسطو**" و حتى الوقت الحاضر[2].

و إزاء هذا، فإنّ **الشعرية** في النقد الغربي أيضا تميل هي الأخرى إلى الشعر نظرا لاشتقاق هذه الكلمة من الشعر، هذا ما يؤكده **أحمد الجوّة** قائلا "بدت الشعرية في أغلب التآليف العربية مصطلحا و متصوّرا يفيان المتصور الغربي حقّه من التحديد المفهومي، و الحال أن استخدام الشعرية يخض الكلمة لجنس الشعر وحده لأنها منه انشقت و فيه تعلقت[3] و بذلك اقتصرت فقط على جنس الشعر لم يذهب **أحمد الجوّة** إلى أن الدارسين العرب قد أخذوا **الشعرية** على أنها نظرية الأدب، وبذلك فهي الإجراء الهادف إلى الكشف عن فردية الحدث الأدبي. أمّا **الشاعرية** فتتحدد عند المؤلف بأربع نقاط، إنّها مصطلح يستعمله "**تودوروف**" ككلمة مرادفة لـــ"**علم نظرية الأدب**" وهي درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي الأدبية عند "**ميشونيك**" و هي ثالثا استنادا إلى "**جون كوهن**" في تحديده المعنى التقليدي علم موضوعه الشعر و **الشاعرية** أخيرا تعرف كنظرية عامة للأعمال الأدبية[4].

---

1 –أحمد الجوة: مفاهيم في الشعرية ، ص **15**.

2– المرجع نفسه، ص**15**

3 –المرجع نفسه،ص**19**

4 –المرجع نفسه،ص**22**

ووجد بعض الدارسين من ترجموا مصطلح **poétique** **بالإنشائية** مثل "**توفيق حسين بكار**"، "**عبد السلام المسدي**" و غيرهما، و هناك من أوجد مقابلها **la poétique** **بويطيقا** مثل "**خلدون شمعة**" و **بويتيك** لـــ "**حسن الواد**" و **نظرية الشعر** و **فن الشعر لعبد الإله** و **الشعرية** و قد تبنّاها كل من "**شكري المبخوت**" و "**رجاء سلامة**" أثناء ترجمتهما لكتاب "**تودوروف**" **la poétique**، و ترجمة كل من "**محمد الولي**" و "**محمد العمري**" لكتاب "**جون كوهن**" **بنية اللغة الشعرية** و "**كاظم جهاد**" في بعض مقالاته و "**عبد السلام المسدي**" الذي يراوح بين ترجمتين هما **الإنشائية** و **الشعرية** كما ذكرت فيما سبق و **سامي السويدان** في ترجمته لكتاب "**تودوروف**" "نقد النقد"[1].

و أمام هذا، فإن النقد الغربي لم يسلم هو الآخر من اللّبس الاصطلاحي الذي وقع فيه النقد الغربي، فإذا كانت الشعرية بالنسبة إلى "**جاكبسون** تعني الأدب، فالشعرية بالنسبة "**لجون كوهن**" تعني الشعر و هنا ينتهي "**فاليري**" إلى أن مصطلح **الشعرية** هو جملة من القواعد و المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر فهي مفهوم بسيط للفعل **poeïnn** و هو بذلك قد مرّ مرحلتين اثنتين لفهم هذا المصطلح حسب ما يقره تاريخ الطربات الشعرية، المرحلة الأولى هي كون الشعرية مرتبطة بالاستعمال العام فهي لا فن و لا شعر، أمّا المرحلة الثانية فهي تتعلق بكل ماله صلة بالإبداع يبدو أنّ إسم **الشعرية** ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي إسما لكلّ ماله صلة بالإبداع الكتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر[2] أي أنه نظرية داخلية للأدب ثانيا إختبار امكانية من الامكانيات ، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية معينة، ثالثا تحيل

---

[1] –حسن ناظم : مفاهيم في الشعرية، ص**76**

[2] –le nom poétique, nous parait lui convenir en entendant ce mot selon son étymologie c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création, la composition d'ouvrage dont le langage est à la fois la substance et le moyen et point au sens restreint de régle ou de perceptes esthétique consternante la poésie … », Tzvetan Todorov : la poétique p :**20** p.valéry de l'enseignement et de la poétique au collège de France.

الشعرية على القوانين المعيارية الموضوعة من قبل مدرسة ما، بمعنى هي جملة القوانين التطبيقية الاستعمال، إلى أن "**تودوروف**" لا ينشغل إلا بالمدلول الأول لمصطلح **الشعرية**[1].

و أمام هذا التشكل لجأ "**تودوروف**" إلى ضرورة الإقرار بإمكانية استعمال لفظة **الشعرية poétique** الذي اقترحه **أرسطو** و التي تعنى في مؤدّاها النظرية التي تختص أو تُعنى بخصائص بعض الخطابات الأدبية، و لطالما استخدم هذا اللفظ في الخارج، عند **الشكلانيين الرّوس** و أخيرا تظهر لتبرز علما للأدب و ذلك من خلال كتابات "**رومان جاكسون**"[2].

و صوب هذا، تقدم لنا "**تودوروف**" ثلاث اقتراحات لكي يوسع إمكانات القبض على الوحدة و التنوع وهو لايهتم إلا بالمدلول الأول لمصطلح الشعرية "الشعرية هي المقصودة لتعمل جهدها في خلق نظرية وصفية توضح توضيحا كافيا ليس فقط الوصفيات أن تبقى مع احتفاظها باختلافها[3]، وهكذا نخلص إلى أن موضوع الشعرية هو الأعمال الحقيقية الموجودة، وقد كانت خيبة "**أحمد الجوة**" كبيرة عندما لم يشف غليله في إيجاد المقابل الحقيقي للمصطلحين "**الإنشائية والشعرية**" فيقول: قد توقفنا أن نجد تحديدا مصطلحا يفي الانشائية والشعرية حقهما من الضبط المفهومين في معجم صادر في السنوات الأخيرة ألفه "**ميجان الرويلي**"و" **سعد البارغي**" خاصة وهو يقترح إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا غير أن نظرنا في ما قدمه المؤلّفان لم يحقق التوقّع[4]،أما عن " **رولان بارث**" فهو يتصور أن مصطلح الشعرية يقابله مصطلح البلاغة ، فإذا كان للأدب ما يحدده على وجه الخصوص فهو لغته وعملت المدرسة الشكلانية الروسية على عزل هذا العنصر الخاص وعملت على معالجته باسم الأدبية.

---

[1] –le terme poétique tel qu'il nous à transmis par la tradition désigne premièrement , tout théorie interne de la littérature , deuxièmement il s'applique aux choix fait par un auteur parmi tous les possibles dans l'ordre de thématique , il se réfère aux codes normatifs pratique dont l'emploi devient alors obligation. On se préoccupe ici que de la première acception du terme … », Tzvetan Todorov, Ducrot Oswald : dictionnaire encyclopédique des sciences du l'engage ,p**106**.

[2] –حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية، ص**19**

[3] – المرجع نفسه، ص**19**

[4] – أحمد الجوة : مفاهيم في الشعرية، ص**17**

و يمكن الاقتراب من مصطلح **الشعرية** من جهة كونها بلاغة جديدة، اتجهت نحوها الدراسات النقدية الغربية في السبعينيات والثمانينيات حتى سّميت بالبلاغة الجديدة، فالدراسات النقدية الغربية اتجهت لمجتمع ينحو يوما إثر يوم نحو التحريض والدعاية[1].

والبلاغة القديمة يمكن تسميتها أيضا البلاغة الكلاسيكية، وهي تلك التي تقتصر على تضييق الصور البلاغية التي من شأنها أن تولد شعرية ما، فإنها لم تبحث في إمكانية وجود بنية مشتركة بين مختلف هذه الصور وهذا ما تحاوله البلاغة الجديد ة وجاءت القصة الشعرية في معجم الشعرية **dictionnaire de poétique** لـ**ـميشال آكيان Michele Aquien** إلى المعنى الاشتقاقي للفظ **poésie**وأصله اليوناني **poiein** التي يقابلها الفعل **Faire** ....الإشارة إلى الأصل الانشقاقي للفظ **poésie** على أنه مستمد من الكلمة اليونانية (**poiein**) التي تعني (**faire**) باللغة الفرنسية[2] وإذا كان ثمة علاقة دلالية بين **poésie** و **poétique** فلا ينبغي لها أن تكون علاقة اشتقاقية لا أكثرولا أقل ذلك أن المعنى الاصطلاحي لكل واحد منهما يختلف عن الآخر –كما سيتضح ذلك فيما بعد- و إذا كان "**مشال آكيان**" قد لاحظ أن هناك تداخلا بين تاريخ الشعر في بعض جوانبه وتاريخ الشعرية، فإنه جعل ذلك مشروطا بقصد أولي و دقيق أن يعني مجموع الأساليب و التقنيات التي تشترك في تشكيل قصيدة[3].

إلا أنّ مفهوم الشعرية قد تغير حديثا و لم يعد يعني بضاعة الشعر و لم يعد هناك تداخلا بينهما أبدا.

1– أحمد محمد ويس: ثنائية الشعر و النثر، بحث في المشاكلة و الاختلاف، ص: ص**34**.**35**.

2–Michele Aquien :dictionnaire de la poétique, libraire générale française p**07**

3– histoire de la poésie se confond en quelque sorte avec l'histoire de la poétique, si l'on entend par la ou sens strict-et premier-l 'ensemble des procédés et des Technique qui entre en jeu dans la fabrication d'un poème « Michele Aquien p **107** , dictionnaire de la poétique librairie générale française .

2- ميلاد الشعرية:

يعدّ **أرسطو** أول ما أشار إلى مفهوم الشعرية "لكنه لم يستعمل دائما للدلالة على دراسة تقنية العمل الشعري ففي القرن XVI على سبيل المثال كان يدور الحديث حول "بلاغة ثانية" نقيض "للبلاغة الأولى" التي كانت متعلقة بالنثر، و بشكل هام فإن الشعرية ظلت إلى أمد طويل متداخلة مع نظم الشعر باعتبارها نقيضا للبلاغة التي جعلت النثر موضوعا لها[1] و يعدّ **أرسطو** هو أول من حلّل اللغة الشعرية و قد ميز بين أنواعها و أشكالها في كتابة "الشعرية **340poétique** ق م: و أول من وضع الفرق بين الشعرية باعتبارها في نظم الشعر و بين البلاغة باعتبارها فن الإقناع[2] .

و لذا ظلت الشعرية بمفهومها الكلاسيكي أسيرة التعريف الأرسطي لزمن طويل إلى أن ظهرت الحركة الرمزية في ق **19** إلى تخّلت عن قيود الشعر و تحرّرت منه فيضيف **آكيان** و هو يصف هذا التحوّل الأدبي " لقد جرى تحول في المفاهيم مع ظهور أزمة العروض الشعري حين لم تعد قوالب الشعر تخضع للانتقاد الفردي... وأصبحت الشعرية تعني يومذاك فنا لا يهدف إلى نظم الشعر وحسب بل وتلقيه أيضا[3] إلا الأجناس الأدبية قد ظلت على حالها، وبعد حدوث هذا التحوّل إلا أنّ القصيدة ظلت تحتفظ بموسيقاها الدّاخلي وجاءت الحركة الشكلانية الرّوسية التي أسسّت لعلم جديد ألا وهو علم الشعرية وكان موضوعهم هو بنية اللغة الشعرية ولعل هذا ما جاء

---

[1] – le terme même de pratique en tant que « la » poétique, vient d'Aristote, mais ce mot n'a pas toujours été utilisé pour désigner l'étude technique du fait poétique, au XVI siècle par exemple on parle de »second rhétorique » par opposition à la première qui concerne versification, par opposition a la rhétorique d'ont l'alpha était l'art de la procé « M.Aquien p**14**. , dictionnaire de la poétique librairie générale française .

[2] Artiste est le premier à avoir analysé le langage propre à la poésie à en avoir distingué les genres et les formes dans son essai, la poétique écrit vers **340** AV rhétorique ont de persuader » M.Aquien Ibid p**15**

[3]-un renversement de tendance se fait à partir de la crise du vers, quand les formes de la poésie n'ont plus dépendu que d'un choix individuel […].M.Aquien Ibid p**15**

به Jiytabie، لا يهدف إلى بيان كيفية تعلم نظم الشعر وتأليف الرّوايات والمسرحيات وإنّما بيان القواسم المشتركة بينها، وكيف حيكت وماهية كل نوع منها[1].

إذن فالحركة الشكلانية، سعت لأن تجعل الأدب إطارا يتترل فيه فيحتويه هذا الذي أخفقت فيه كل المناهج والنظريات والاتجاهات النقدية السابقة، فأعطوا اهتماما لما يسمّى بأدبية النص وعوض دراسة هذا النص من الخارج، جاءت جهودات هذه الحركة لتدرس النص من الداخل وخصّصت جزءا كبيرا من أعمالها حول تكريس هذا المبدأ ورفض النظرة التقليدية للأدب وطبعا كان الدّلو الذي اغترفوا منه هو "**أرسطو**" فيقول: **تودوروف** حول هذا :"إن مختلف الشكلانيين للقرن العشرين هم أقرب إلى روح كتاب الشعرية مما كان عليه المعجبون به في القرن السادس عشر، لأنهم تناولوا العمل من حيث تركه **أرسطو** وقد حققوا هذا الصنيع تركيبا ناجحا لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على النظريةالأدبية حتى ذلك الحين ونحو تأسيس النظرية الحديثة.[2]

وعندما ظل النص الأدبي يخضع لفاعلية التحديد الأجناس لزمن طويل، وذلك وفات لنظرية الأجناس الأدبية أصبحت الفكرة ضمن زاوية ما، طرفا فكريا يندرج ضمن الشعرية الكلاسيكية فباتت صورة النص الأدبي شكلا من أشكال مخلفات الشعرية الكلاسيكية، أو –إن صّح التعبير – الشعرية الأرسطية، فوضع لنا **تودوروف** مخططا يجسد صورة للتطورات التي شهدها النقد الأدبي على هذا النحو:

1. بعث كتاب الشعرية من جديد.
2. كثرة التأملات حول الأجناس الأدبية التي حدد أرسطو خصائصها النوعية، الكوميديا التراجيديا، الملحمة).
3. بروز فكرة وحدة الفنون عبر علم الجمال.

---

[1]- on a assisté […]à une naissance de la poétique [….] non certes pour apprendre à composer des poème ou des romans, ou des pièces de théâtre, mais pour monter ce qu’ils avaient en commun, comment ils étaient fais, quelle était l’essence de leur…

[2]– عثماني الميلود: شعرية تودوروف، مطبعة دار القرطبة ، دار البيضاء ، **1990**،ط**1**، ص**9**.

4. ميلاد نظرية الأدب مع الرومانسيين الألمان (شليغل، غوتة) تنظر للأدب باعتباره مفهوما له استغلاله النوعي[1] .

وهكذا راحت التصانيف الأجناسية تتلاشى وراحت النصوص الأدبية تنفلت من محددات هذه التصانيف لتؤدي فاعلية التموقع في اللاتموقع وأضحت تجسد قدرتها الإجرائية داخل بعضها البعض وابتداء من القرن التاسع عشر أصبحت هناك صيغة جديدة تصمم مشاريع من شأنها أن تعيد الاعتبار للأدب من الداخل "إن أول سؤال يجب على الشعرية أن تجد له جوابا هو ما الأدب و يحاول أن يرجعه إلى كيان داخلي و ذلك بالمقارنة مع أنواع الخطابات الأخرى.

وصوب هذا التوجه، فإنّ **تودوروف** يقر بإمكانية استعمال لفظة الشعرية **la poètique** الذي اقترحه **أرسطو** التي تعني النظرية التي تختص أو تعنى بخصائص بعض الخطابات الأدبية ولطالما استخدم هذا اللفظ في الخارج، كما حاول الشكلانيون الروس بعثها من جديد، وأخيرا تظهر لتبرز علما للأدب وذلك من خلال كتابات "**رومان جاكبسون**".

أمام هذا التشكل، يجب ألاّ نغفل دور الشكلانيين الرّوس الذين طمحوا إلى تأسيس شعرية حديثة تستمد مبادئها وإجراءاتها من الأدب نفسه، وهذه المبادئ هي في الحقيقة متحولة وغير ثابتة تستجيب لمتطلبات التطبيق، ولذا فإنّ الشكلانيين لم يؤسسوا علما ومنهجا محدّدا، إذ لم يكونوا على يقين من صحة خططهم، فكان هدفهم الوحيد هو محاولة بلورة نظرية عامة يمكن ان تتكيف معها كل حالة و تأسيس علم مستقل ولذلك عرضوا نظرياتهم كفرضيات قابلة للمناقشةو الجدل و التغيير بما أنها غير نهائية حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة ، بل تخضع لتغيرات طبقا لمتطلبات التطبيق و يكون المنهج الشكلي غير منطو على منهجية محددة تخضع لها الدراسات الأدبية[2].

و لعلّ هذا المنطق الذي عمل به الشكلانيون هو ما جعل " **تودوروف** " يتأثر بهم خاصة عندما أولوا اهتماما بالأدب و لم يعد مضمون آرائهم هو الذي يهمني ، وإنما منطقهم الداخلي

---

[1]– جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب ، دار البيضاء، ط**1985**،**1**، ص**80**.

[2]– حسن ناظم : مفاهيم في الشعرية ، بحث في الأصول و المنهج، ص **90**.

وموقعهم في تاريخ الأيديولوجيات، إنّ هذا المنظور الأخير هو الذي تبناه أيضا قاصدا إياه على جزء بسيط من نشاطهم ألا و هو تعريفهم [1]، ذلك أنّه في سنة **1919** ظهر أول توجيه عندهم وذلك في دراسة **لجاكبسون** عن **خليبنكوف khlebinkov** الذي عرّف الشعر على أنّه اللغة في إطار وظيفتها الجمالية وهكذا فإنّ موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن هو الأدبية أي ما يجعل من عمل ما معطى أدبيا ومعنى هذا القول؛ إنّ موضوع الشعرية (أو علم الأدب) هو أدبيته أي آليات الصناعة والتركيب فالشعر مثلا هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة في طرائق التعبير، فإذا أرادت الدراسة الأدبية أن تصير علما يقول "**جاكبسون**" فعليها أن تعترف بالطريقة باعتبارها شخصيته (ها) الوحيدة.

وقد انشغل الشكلانيون بمحاولة تجاوز ما جاءت به البلاغة فحاولوا التخلص من المعيارية " فالعمل الأدبي عند "**ايخنباوم**" كما جاء في دراسة لمعطف "**غوغول**" ليس إلاّ تأليفا وهو عند **تينيانوفTynianov** نظام من العوامل المترابطة **système de facteurs correlatiques**وارتبط اجتهاد **شكلوفسكي** بإقامة صياغة للأنماط السردية انطلاقا من أشكالها البلاغية في حين اهتم "**فلادمير بروب**" بالقوانين التي تتحكم في بنية الخرافة الشعبية انطلاقا من نظرية الوظائف من خلال معالجة بنية تتكرر يمكن معرفتها وتحديدها وإدراك المبادئ الأساسية التي تكمن تحتها.[2]

و يبدو أنّ الشكلانيين الرّوس قد أثروا في الأدب كثيرا، فقد انشغلوا بكيفية ما يقال لما كما يقال، و كذا قد انشغلوا أيضا بالبنية الداخلية للأدب بدل المحتويات، و بعبارة أخرى قد اهتمّوا بالأدب من الداخل لا من أجل غاياته الخارجية "فقد حاولت الشكلانية التي نشأت في مرحلة الصراع الإيديولوجي أن تنتزع الأدب من براثن الاديديولوجي التي زعمت لنفسها حقوقا مقدسة في دراسة الأدب[3] و قد حاول الشكلانيون استنطاق الخصائص الكلاسيكية المتميزة وأكثر ما أبدوا له اهتماما ليس المنهج في الدراسة الأدبية، و إنّما الأدب في حدّ ذاته و قد جاء[...] إزاء مصطلح الشعرية الذي اهتموا به لا تتعلق القضية المبدئية الوحيدة نسبة للشكلانيين

1- تزفيطان تودوروف: نقد النقد ، تر: سامي سويدان، ص **23**.

2-عثماني الميلود: شعرية تودوروف ، ص: ص**11**.**12**

3 -فكتور إيرليخ : الشكلانية الروسية، ص **61**.

باعتبارها نظرية جمالية، و ليس المنهجية كنسق علمي مكتمل ، إنما التطلع و حسب إلى خلق علم أدبي مستقل ، لقد بدا واضحا تماما أن ماهية اللغة حملنا لم تكن انجاز منهج شكلي ثابت إنّما دراسة الخصائص المميزة للفن الكلامي، و إن المسألة ليست مسالة منهج و إنما مسالة موضوع الدراسة (1) .

و قد ظهر توجه الشكلانيين الرّوس أقل ما ظهر في دراسة حول الشعر أقامها " **جاكبسون** " حول شعر " **خليبينكوف** " **khalebinkov** الذي عرّف الشعر على أنّه اللّغة في إطار وظيفتها ولذا فقد وُجّه الأدب إلى وجهته الصحيحة، و عندما تساءل "**جاكبسون**" حول ما يفعل من عمل ما عملا فنبا هذا التساؤل قد تمكن من أن يكشف لنا ماهية الأدب في تجليها الخاص بغض النظر عن كل المقاربات النفسية و التاريخية و الإيديولوجية و الجمالية الناتجة عنه، و يتحدّد الشكل بالنسبة إليه بوصفه طريقة استخدام المكوّنات الدّاخلية للعمل الأدبي. إنّ هذا المؤدّى هو الذي دفعهم لرفض الفكرة القائلة بأنّ الشكل هو الذي يحتوي على المضمون بل هو وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي(2) و يتصوّر **تودوروف** أنّه من غير الصائب أن نفرق بين الشكل المضمون؛ باعتبار أن الشكل هو الذي يحتوي المضمون فيقول : تعوّدنا لوقت طويل أن تعارض في الدراسات الأدبية بين الشكل و المضمون أو المحتوى و نعلم انه يجب عدم فعل هذا و لكننا مع ذلك نقوم به بواسطة بعض الانزياحات المصطلحية (3) و لعلّ التوصل إلى مفهوم الشكل هو الذي أدّى إلى التوصّل إلى مفهوم النسق الذي انطلق منه **تودوروف** و بدا فقد سقطت الصورة الشعرية لما كانت عليه و أصبحت وسيلة من وسائل الشعر بعد أن كان (الشعر) هو التفكير بواسطة الصور كما توصل الشكلانيون إلى إيجاد وسيلة شعرية و هي الأفراد "توصلوا إلى تحديد وسيلة شعرية أساسية هي نسق الأفراد و الأغراب **singularisation**" التي تؤدي إلى خلق قيم مخالفة لما هو مألوف(4) فالصور الشعرية تحول ما هو مألوف إلى ما هو غريب و ذلك من خلال تموقعه في مؤدّى غير متوقع، إن نظرية التغريب هذه التي يجد أنّه من الممكن جدا تحويل الشيء المدرك إلى نوع آخر الإدراك، بمعنى تحويل الشيء المدرك

1– تزفيطان تودوروف: نقد النقد، تر: سامي السويدان، ص: ص **35–36**.

2– حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية، ص **50**.

3– جون فيرييه : ترفيطان تودوروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ ،تر: غسان السيد ، دار الرابطة القلمية،ط**1**،**2000**، ص **51**.

4– حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، بحث في الأصول و المنهج ،ص **18**

إلى نوع آخر من الإدراك أي تحويل دائرة الإدراك و في هذا يقول أحد النقاد " إنّ الناس الذين يسكنون جوار الشاطئ يصل بهم الأمرإلى التعود على خرير الموج إلى حد لا يكادون يسمعونه ولنفس السبب نكاد لا نسمع الكلمات التي تتلّفظ بها ... إنّنا نتبادل النظرات إلا أنّنا لا نكاد نرى بعضنا البعض، لقد اضمحل إدراكنا بالعالم، و ما نحتفظ به هو مجرد تعرُّض [1] .

و قد اشتغلت الشكلانية الرّوسية على عدة تصورات قام **تودوروف** بعرضها و هي أفكار مبلورة من طرفهم، و هي خاصة باللغة الشعرية و اللغة اليومية و يجد "**ياكبنسكي**" yakobinsky أنّه يجب تطبيق الظواهر اللسانية إلى وجهتين، ظواهر لسانية متعلّقة بما هو توصيلي علمي تتوخاه الذات المتكلمة وبذلك فهذه الظواهر إذن هي لغة يومية خاصة بنظام الفكر الشفوي، و بالتالي تعمل هذه الظواهر على قيمة مستقلة بينما هناك أنظمة لسانية أخرى تستجيب لهذه القيمة المستقلة و هي الشعر ويعتبر الشعر هو النموذج المفصل - حسب **تودوروف**–هو ما يعبر عنه **ياكبنسكي** قائلا : "ينبغي تطبيق الظواهر اللسانية بناءً على الغاية التي من أجلها يستعمل المتكلم في كل حالة خاصية التمثيلات الألسنية ، بناءً على استعمالها لغاية عملية صِرفة، وإنّ الأمر يتعلّق بنسق اللغة العامية (الفكر الكلامي) ، ليس للتمثيلات الألسنة فيه (أصوات عناصر صوتية... الخ) أي قيمة مستقلة و هي ليست إلا وسيلة اتصال إلا أنّه بإمكاننا التفكير بأنساق النسبة أخرى (و هي موجودة) تتراجع فيها الغاية العملية إلى موقع حلقي (رغم أنها قد لا تزول تماما) وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة [2] .

إلا أن " **تودوروف**" يقصد بالقيمة المستقلة الشعرية و لعل الشعر هو النموذج الأحسن لهذه القيمة المستقلة هذا ما يقرّه، فالشعر تحديدا هو مثل هذه الأنساق الألسنة الأخرى بل أكثر من ذلك إنّه نموذجها المفضل بصورة يمكن معها إقامة نوع من التعادل بين الشعرية و القيمة المستقلة [3] .

1– المرجع نفسه، ص **19**

2– حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية ، بحث في الأصول و المنهج، ص **81**.

3– تزفيطان تودوروف ، نقد النقد، تر: سامي سويدان، ص **24**.

و أمام هذا البسط ، فإنّ " **جاكبنسكي** " يفرق بين اللغتين اليومية و الشعرية عندما يقرّر أنّ اللّغة العلمية هي لغة وسيلة و ليس غاية ، بينما يجد اللغة الشعرية غايتها في ذاتها " هناك ما هو بسيط و واضح ، تجد اللغة العملية تبريرها خارجها في نقل الفكر أو في الاتصال بين البشر، إنّها وسيلة و ليست غاية ، إنّها إذا استعمال كلمة علمية [مغايرة] الغائية بينما تجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها (و بالتالي كل قيمتها) في ذاتها ، إنها لذاتها و لم تعد وسيلة إنّها إذن مستقلة وأيضا ذاتية الغائية [1] و يعرض "**تودوروف** " أيضا موقف " **شكلوفسكي** " **Chiklovsky**إزاء اللّغة الشعرية فهي ذاتية الغائية عن طريق تركيب و انتظام الأفكار .

وتتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها، و يمكن الإحساس بالمظهر الصوتي أو المظهر التلفظي أو أيضا المظهر الدلالي للفظ، أحيانا ليست بنية الكلمات هي المحسوسة دائما في تركيبها و انتظامها [2] يعرض "**جاكبسون**" أمام هذا العمل، تصوّره حول اللغتين الشعرية واليومية فيتصور أن الشعر تشكيل الكلمة المستقلة فليس الشعريين ، أخر غير حول يهجف التعبير [...] فإذا كان النص التشكيلي تشكيلا لمادة التصورات البصرية ذات القيمة المستقلة، فتشكيل المادة الحركية ذات القيمة المستقلة فان الشعرية هي تشكيل الكلمة ذات القيمة المستقلة للكلمة المستقلة كما يقول "**خلبينكوف**" هذا فيما يتعلق بالتصور الأول لإنشغالات الشكلانيين الرّوس، أمّا التصور الثاني فهو يختص بنظرية القراءة التي صاغها "**شلوفسكي**" عام **1914** ، فإذا كان هذا التفاعل واقعا بين اللغة الشعرية و اللغة اليويمة باعتبار أن الأولى هي ذاتية الغائية، من مستوى لغة الشعر إلى مستوى القراءة فتلقي القارئ للغة الشعرية هو الذي يجب أن يوصف بذاتية الغائية لأنّ مسألة إقحام القارئ للغة الشعرية لم ترق **لترودوروف** " باعتبار أنّ الشكلانين اهتموا بالمؤلفات نفسها و ليس بالانطباعات التي يخلفها القراء، لكن هذه الفكرة تبقى بهذا الشكل أيضا فهي تتناقض مع التيار الغالب في الممارسة الشكلانية و هي أنّ موضوع الدراسات الأدبية حسب الشكلانيين و هم جميعا متفقون على هذه المسألة ، ذاتها و ليس الانطباعات التي تتركها لدى قرائها فالشكلانيون يفضلون نظريا على الأقل دراسة المؤلفات من دراسة إنتاجها أو تلقيها، فما

---

[1]- المرجع نفسه ، ص **24**

[2]- نقد النقد ، ص **24**.

ليس سوى ظروف أو تحديدا انطباعات ، و لا يمكن لنظرية عن القراءة أن تدخل في عداد المذهب الشكلاني إلا بصورة غير مشروعة [1] .

و يبقى أنّ الشعرية وحدها لا تكفي لإثبات وجود الواقعة الأدبية ، فما هو اليوم واقعة أدبية، قد يصبح غدا كلاما شائعا بشكل مجرد من الحياة اليومية، هذا يتحدث عن الاستعارة الموروثة و هي مرحلة تجعل من النصوص التي اعتبرتها المرحلة السّابقة هامشية نصوصا أصولية ... إن وجود الواقعة الأدبية تواقعه أدبية متعلقة بنوعيتها التحالفية أي بعلاقتها التلازمية بالسلسلة الأدبية أو غير الأدبية ، بعبارة أخرى بوظيفتها فما هو في مرحلة ما واقعة أدبية، يصحّ في مرحلة أخرى واقعة غير أدبية تصبح في مرحلة أخرى واقعة عادية من الكلام الشائع و بالعكس ، و ذلك في علاقة مع مجمل النسق الأدبي الذي يعرف تطوّرا و هكذا فإنّ رسالة صداقة من قبل " **درجافين**" **Derjoine** هي واقعة عادية بينما تشكل الصداقة في عصر "**دراغرين** " **karamazine** "**بوشكين**"**Pouchkine**" واقعة أدبية[2] .

و لعلّ هذا التشكل هو الذي جعل " **حسن ناظم**" يسند التصور الثالث للغة الشعرية إلى خصوصية القول الفن و القيمته المستقلة كما هو الحال عند " **ياكبسكي** " و أمام هذا الطرح، نجد أن الخطاب الأدبي لا تكفيه بنيته الداخلية و إنّما بدا ببحث عن نفسه خارجه حتى يفسر ذاته هذا التصور الثالث للغة الشعرية هو في الواقع تهديهم لمصطلح الأدب نفسية " إذ تحل الواقعة الأدبية محله كمقولة تاريخية و ليس كمقولة أدبية كما كان الحال سابقا ، فهذا ينتزع من الأدب موقعه الاستثنائي إذ يرى انه لم يعد في تعارضية مع بقية أنواع الخطاب و إنما في علاقة تبادل وتحول معها هكذا فإنّ بنية التفكير نفسها قد تغيرت " و بالكلام اليومي و القيمة الشعرية يجرى اكتشاف تعدد طرق القول و بينما من ثم الانقطاع الأولي بين لغة تتحدث عن العالم و لغة تتحدث إلى ذاتها و يصح بالإمكان التساؤل عن الحقيقة في الأدب معايير جديدة [3]

[1]– حسن ناظم : مفاهيم في الشعرية، بحث في الأصول و المنهج، ص **82**.

[2]– المرجع نفسه ، ص **38**

[3]–حسن ناظم ، مفاهيم في الشعرية ، بحث في الاصول و المنهج، ص **82**

و هكذا حاول الشكلانيون الرّوس إستنطاق الخطاب الأدبي من الناحية الداخلية بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية المعتقدية منها السيكولوجية و الثقافية ... الخ و يعرض لنا أيضا "**إيخنباوم**""**Etkhenbaun**" في مؤلفه نظرية المنهج الشكلي **la théorie de la méthode formelle** المراحل الأساسية لتطور النظرية الشكلانية الروسية ابتداء من (**1916-1925**) فيما يأتي :

1. استنادا إلى التعارض القائم بين الشعرية و اللغة اليومية أمكن الاهتداء إلى تمارين اللغة اليومية و الاجتهاد في تحديد اللغة الشعرية و اللغة الانفعالية ....و أصبح بذلك قيام بلاغة جديدة ضروريا إلى جانب الشعرية [شعرية أرسطو].
2. و استنادا إلى مبدأ الشكل تمّ التوصّل إلى مفهوم النسق و مفهوم الوظيفة.
3. و إسنادا إلى التعارض القائم بين الإيقاع و العروض أمكن النظر إلى الشعر بوصفه شكلا متميزا للخطاب، له خصائصه اللسانية المتميزة.
4. و باعتبار النص عملية بناء أمكن إدراك وسائله وأدواته على أنه عناصر بنائية أساسية.[1]

و انطلاقا من تحليل النسق باعتباره وسائل و أدوات مختلفة و متمايزة حسب صيغها أدى إلى معرفة تطور الأشكال و وضع التاريخ الأدبي موضع التساؤل(2).

---

[1] - A- de l'opposition initial et sommaire : entre la poétique et la langue quotidienne on s'est orient vers une différenciation de la langue quotidienne et on s'est appliqué à délimité la langue poétique émotionnelle une rhétorique apparait comme nécessaire à coté d'une poétique.

B- De la notion de forme on est passé à celle de procédé puis de fonction.

C- Du rythme opposé au mètre on est parvenais au vers comme forme particulière du discours ayant ses propres traits linguistiques.

D- Aparti du sujet comme construction on conçoit le matériau comme « motivation » élément dépendant de la construction.

[2]-. L'analyse du « procède » sur des matériaux différent, et différencies selon les formules à conduis à l'éduction des formes à la mise en question de l'histoire littéraire J. Y Tadie I Bio. P**20**.

إنّها أهم انشغالات الحركة الشكلانية الروسية حول أدبية الأدب **La littérarité** و هي بذلك تعد من أوائل المحاولات لدراسة اللغة الشعرية دراسة علمية لقد قادت إلى انبثاق التصور الأساسي **لجاكبسون**[1].

و قد أثّرت الحركة الشكلانية الروسية أيضا في أفكار وأعمال **جاكبسون R. Jakobson** النقديين فقد وجد تحليلا و طرائق للغة، كما أنه ربط بين موضوع اللسانيات والعلوم الأخرى. كما أنّه جعل من الأدب في حدّ ذاته موضوعا للسانيات وهو ما يعني البحث عن مصطلحات دقيقة لوصف الأدب أي التأسيس لمنهجية لسانية لتحليل النص الأدبي [2].

و قد تطورت أعمال **جاكبسون** أثناء تحليله للغة الشعرية فأثار العديد من القضايا الأدبية واللسانية في نقد لأعمال الشعراء من **1919** إلى غاية **1972** إلاّ أنّه اشتهر بمقالته حول الشعرية التي عنونها ب"اللغة الشعرية" المنشورة سنة **1960** و التي جاء فيها جدولا يشمل كل إجابة حول اللغة الشعرية، و في تقديمه لمفهوم الشعرية فهو يربطها مع اللسانيات، باعتبار أن الشعرية موضوعها قبل كل شيء و هو الإجابة عن التساؤل التالي: "ما الذي يجعل من رسالة ما عملا فنيا؟" و إنّه إذا كانت اللسانيات هي علم البنى اللغوية، فإنّ الشعرية هي فرع من ذلك، إنها تتميز عن النقد الأدبي بطموحها الفني [3] و يتصور "**رومان جاكبسون**" أن الفرق بين الشعرية و النقد الأدبي هو أن الدراسة النقدية تختص بالقضايا الآنية **Synchronique** أي بمعالجة الإنتاج الأدبي لحقبة زمنية معينة و بالقضايا التعاقبية **Diachronique** و لكن الدراسة التاريخية يمكن أن تجد بالإضافة إلى المتغيرات عوامل ثانية؛ و هكذا فإنّ الشعرية التاريخية يجب أن تدرك كبنية متعالية **Superstructure** مؤسسة على من الأوصاف الزمنية المتتابعة [4] .

1- L'école des formalistes Russes : est une des première tentative d'études scientifique du langue poétique ; elle a amené l'émergence de la pensée fondamentale de roman Jakobson Michèle Aquienop-cit. P**16**.

2- نظر رولان بارت: لذة النص ،تر: عمر أوقان، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، دار الطليعة،ط**1**،**1971**، ص **18**

3 –Qu'est a que fait d'un message verbal une œuvre d'art? « si la linguistique est la science des structure du langage, la pratique en est une branche. Elle se distingue par cette prétention scientifique de la critique littéraire » J. Y Tadie. OP-CIT p**39**.

4- « Les études littéraires traitent de problèmes synchroniques c'est à-dire de la production littéraire d'une époque donnée et de problèmes synchronique, mais l'étude historique peut rencontrer autre des changements des facteurs durable. La poétique historique doit être conçu comme une superstructure, bâtie sur une série des discutions synchroniques successive. J. Y. Tadie. Op. Cit. p **40**.

و بدا أمكننا القول بأنّ النقد الأدبي يتغير بتغير العصر و ذلك وفقا للمعطيات الجديدة سواء تعلق الأمر بتحولات اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو ثقافية أو دينية بحيث، أنّ الشعرية هي التي تختص بالبحث في الخصائص النوعية للأدب، أي البحث عن المطلق الأدبي الذي يسمو فوق التغيرات التاريخية و الاجتماعية و السياسية و الثقافية و المعتقدية للأدب.

و قد اشتهر "**رومان جاكبسون**" من خلال خطاطته الشهيرة المتعلقة بالاتصال و وظائف الكلام و تتلخص هذه النظرية في الرسالة و المرسل و المرسل إليه و السنن و قناة الاتصال و هو ما سيتبين لاحقا.

3– القصيدة النثرية أو الشعر من غير البيت:

إن غياب المعيار النقدي في تحديد الأجناس الأدبية، يفرز حتما ولادة مفهوم جديد للنثر ألا وهو "**شعرية النثر**" و هو الأمر الذي ميز فترة القرن العشرين بفرنسا باعتبار أن الشعر قد تخلص من قيوده الشعرية ليصبح بذلك قويا من النثر و كذا قد تخلص النثر من تطرفه ليقبل إدراج عناصر شعرية ضمنه يجعل الأسس الجمالية هي المرتكز الحقيقي لبنية اللغة النثرية و "**تودوروف**" من المنشغلين بهذه القضية والمنشغلين عليها.

وأمام هذا البسط فإنّ "**تودوروف**" يطرح عدة تساؤلات و يجيب عنها لاحقا وهو يبدأ بالسؤال الساذج: الشعر من غير البيت، ماذا يبقى من الشعر إذا حذف البيت منه؟.

النثر في نظره هو ذلك الذي يتعارض مع البيت، و للإجابة عن هذا السؤال ينبغي أولا الاطلاع على الجنس الجديد ألا و هو الشعر النثري خاصة ذاك الذي اهتمت به "**سوزان بارنارد**" «Susan Bernard» في كتابها المعنون ب"الشعر النثري من **بودلير** إلى أيامنا عام **1959**" والتي خصصت فصلا أسمته "**جماليات الشعر النثري**" و هو فصل مخصص لقضية **الشعر النثري** وترى "**سوزان برنارد**" أنّ جوهر الجنس ممثل تماما فيما أسمته الضدية، فمجموع القوانين المعقد الذي يؤسس نظام هذا الجنس الفريد، و في الواقع فإنّ **الشعر النثري** يقوم ليس فقط في شكله ولكن في جوهره على وحدة المتضادات: نثر و شعر، حرية و صرامة، فوضى مهدمة و فن منظم. و إنّ

مؤلف الشعر النثري ينبغي كمالا سكونيا وحالة من النظام و التوازن أو هو يريد فسادا فوضويا لنظام الكون الذي يستطيع أن يخرج منه كونا آخر و يعيد خلق العالم [1].

و لئن كان النثر هو الحداثة و الواقعية و الفكاهة حسب "**تودوروف**" فما الذي يكونه الشعر؟ في هذا اعتمد "**تودوروف**" تعريف "**سوزان برنارد**" الذي يتجه صوب البنية المتماسكة الواحدة هذا تعريف للقصيدة كشيء كلي سماته الجوهرية تكمن في الوحدة وفي التكثيف [*].

و لكن سرعان ما تتراجع "**سوزان**" عن هذا باعتبار أنّ كل ما يقرأ اليوم يمثل كلية وتماسكا فالقارئ معتاد على هذه الصفة و في كل الألفاظ الكتابية أو ليست الرواية أيضا كونا شديد التنظيم؟ و من ثمة راحت تحاول إيجاد شيء آخر تعنيه القصيدة بعيدا عن الوحدة والتماسك فوجدت أنّها لها علاقة مع الزمن فالقصيدة لن تكون قصيدة إلا إذا قادت نحو قادت نحو الحاضر الأبدي و عبرت عن الأزمة، الأكثر طولا و تغيب القافية و تستبدلها بالإيقاع بنية إيقاعية و ذلك إما بصدم اللحظات المختلفة إما بهدم الفئات المنطقية .

و يتصور " **ترودوروف** " أن "**بود ليرا**" هو من أشهر تسمية الشعر النثري و هذا ما يتأكد عند قراءتنا للمجموعة المنثورة الأولى في الإهداء الذي كتب فيه عن حلم معجزة **الشعر النثري** حيث الموسيقى من غير إيقاع و لا وزن ، و يبدو أن موسيقى المعنى هذه التي وعدنا بها ليست سوى متغير اصطلاحي : " **الشعر من غير البيت** " .

و بذا ، فان مجموعة " **بودلير** " المنثور ، إنّما هي شعر نثري فهي نصوص تقوم على استغلال اللقاء بين المتضادات و من ثمة فإنّ "**تودروف** " كان يفضل لو عنون " **بودلير** " مجموعته الشعرية بـــ **أشعار نثرية صغيرة** بدلا من تسميتها **كآبة باريس** " فالموضوع إذن يقوم على ثنائية المصدر التعارض انه يوضع جيدا التعريف الذي أعطته " **سوزان برنار** " الجنس [2]

---

[1]– تزفيطان تودوروف: مفهوم الأدب ،تر: منذر العياشي ، مركز الإنماء ،ط1، بيروت، 1999، ص**87**.

* – المرجع نفسه، الصفحة نفسها، وجدت العبارة هكذا محصور بين مزدوجتين دون توثيق لا أدري إن كان المترجم لم ينقل التوثيق أو أن الكتاب الأصلي فيه أقواس بدون إحالات.

[2]– ترفيطان تردوروف: مفهوم الأدب ،تر منذر العياشي، ص **87**

و انسجاما مع ذكر فإنّ " **جون كوهن**" يثير هذه المسالة عند " **بودلير**" قائلا : " ما زال الخلط بين النثر و الشعر ساريا إلى اليوم؛ و ذلك خطأ يجب أن يكشف عنه ، و لنكن حذرين مع ذلك من السقوط في الخطأ المقابل له الذي يقع فيه عن يرون أنّ النظم حلية زائدة... إن النظم ليس لباسا ينسق دونما ضرورة لذلك بلغة يقرر مصيرها في مستوا آخر و تشهد بذلك ندرة القصيدة النثرية.

و مما لا شك فيه بأنّ الوزن لوحدة لا يكفي لإنتاج الشعر ، هو الأمر الذي حدث فيه الاتفاق بين الدارسين عند دراسة ما يسمّى بقصيدة النثر التي تجعل تناقضا في الدلالة و قد انتبه إلى هذا عديد المفكرين الغربيين؛ و **القصيدة النثرية** إنّما هي مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في الشكل فقط و إنّما في الجوهر أيضا... و من هنا يبرز تباينها الداخلي و ينتج تناقضاتها العميقة الخطرة و الغنية و من هنا ينجم توترها الدائم و جيويتها. [1]

و لعلّ هذا الوصف يقترب مما جاءت به " **سوزان برنارد** " عندما طرحت مفهومها حول **الشعر النثري** باعتبار أنّ الوحدة العضوية للقضية وحدها لا تكفي و الدليل في ذلك أنّ الرواية أيضا هي عبارة عن كون شديدا لتنظم ، لذلك فهناك بسمة أخرى يتسم بها لشعر عن باقي الأجناس الأدبية فهي نوع من العلاقة مع الزمن ... إننا نصل أيضا إلى شرط جوهري و أساسي إنها لا تستطيع أن تكون شعرا إلا بشرط أن يقود نحو الحاضر الأبدي لفترة أكثر طولا [2] .

و أمام هذا المجمل المؤدّى فإنّ" **بودلير**" هو من رواد قصيدة النثر و هو شاعر فرنسي الذي لطالما راوده حلم القصيدة النثرية أي معجزة النثر الشعري الموسيقي بالإيقاع و القافية [3] باعتبار أنّ مادّته تتكوّن ممّا هو فوضوي مطلق و غير منتظم على حد قول **برنار** أنّ و هو يرمي نفسه نحو نثر الأشكال الفوضوية [4] .

1– احمد محمد ويس : ثنائية الشعر و النثر، بحث في المشاكلة و الاختلاف، ص **104**.

2–تزفيطان تودوروف: مفهوم الأدب ، تر : منذر العياشي ، ص: ص **89–90**

3– احمد محمد ويس : ثنائية الشعر و النثر ، بحث في المشاكلة و الاختلاف، ص **106**

4– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

و على ضوء هذا المسلك يعد **بودليرا** ممن أشاعوا مفهوم الشعر النثري ، هو من أعطاه قيمة نبيلة و ادخله في أفاق معاصريه؛ و ذلك من أجل أن يدل به على المجموعة المنثورة و يعتبر مصطلح الشعر النثري متغير اصطلاحي (الشعر من غير البيت).[1]

و في هذا المقام يبدو " **تودوروف** " قد أوجد مصّوغا عندما عثر على هذه التسمية **شعر النثر** " **فبودولير** " لم يكتب فعلا الشعر من غير البيت و لم يبحث فقط عن موسيقى المعنى لأنّه كتب بالأحرى شعرا نثريا؛ أي كتب نصوصا تقدم على أساس استغلال اللقاء بين المتضادات ويمكن للمرء أن يفكر لهذا السبب إن المجموعة التي تردّد "**بودلير**" بعنوانها تستحق إسم جنس الشعرية النثرية [2] و هكذا فقد تمكن "**تودوروف** " من إيجاد جنس يسمّى **بالشعرية النثرية** في الوقت الذي أصبحت فيه الشعرية في النثر إنما هي انتصار للتنوع و المجازات و تلوّن طرق الأبنية ومجموعة تتجادل فيها الكلمات و العبارات مرة أخرى و تقتضي الكلمة فتمحوها ثم تعود فتمحى هي أيضا[3] .

و لعل شعرية النثر تتحدد بالذوبان و الإنحلال بين الخطابين شعري و النثري و هو منجز تتحدد فيه محددات التضيف الاجناسي و بذلك يولد نوع جديد غير مألوف و هو **شعرية النثر** أيضا ما يسمّى **بشعر النثر** و **القصيدة النثرية** و **القصيدة المنثورة،** باعتبار أنّ المعايير التقريرية السابقة قد تزحزحت و انحرفت عن جعل كل حبس على حدى و بذا ، يقع التظاهر بين الجنسين النثري و الجنس الشعري .

و قد ساد في القرن السابع عشر الاعتناء بما هو عقلي و موضوعي، و قد تجلّى هذا على كل مظاهر الحياة، و منها الأدب الذي كان يعترف فقط بما هو منطقي و دقيق و في خضم هذا التطرق برز تيار فني جديد ، تيار جمالي قلب كل الموازين، و أصبح الخطاب النثري تتأوبه إجرائية الاستعارة و الصور المجازية و وقوع فعل التداخل بين الخطابين الشعري و النثر ي؛ و بذلك أصبح الخطاب الأدبي النثري يحمل بداخله شعرية؛ أو بمعنى أخر ، يحمل العناصر التي ينبغي أن تتموقع

1- تزفيطان تودوروف: مفهوم الأدب ، تر : منذر العياشي ، ص **92**

2- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

3- ناصر اسطمبول: تداخل الانواع الأدبية – الشعر الجزائري المعاصر نموذجا- ، ص **94**.

فقط داخل الخطاب الشعري من صور بلاغية و مجازات ، فكان أن ولد التجاوب بين **شعرية النثر** و **نثرية الشعر** و هذا هو ما ذهب إليه النقاد الغربيون عندما اعتبر و أنّ الشعر الحرّ إنما هو في الحقيقة نثر فني فالمادة التي تكون الكتابتين مادة من قاموس واحد و لكن طريقة التعبير هي التي تختلف فالشعر هو كلام مرتب ، منظم و مقفّى غير حرّ مسكون وجع القيد أما الكتابة الحرة فهي تتحدث عن نفسها بنفسها و على ذكر الكتابة فإنّ "**الجاك دريدا**" "**Jacques Dirrida**" قراءة جديدة فيما يتعلق بالكتابة و التي يعتبرها مصدر إنتاج الوحدات و ليس مستودع لهذه الوحدات مسبقة الوجود فالكتابة لديه هي مصدر فكرة العام في إطار اللغة، و لما كان الأمر كذلك فإنّ هذه الفكرة تتطلب علاقات محددة و معينة و قصد الكشف من النصوص و قصد إبراز قراءات جديدة للخطاب يعمد " **جاك دريد** " إلى إيجاد إستراتيجية جديدة و هي إستراتيجية التفكيك ، تهدف إلى مساءلة النصوص من الداخل و ليس من الخارج هذا ما يعبر عنه قائلا : إن الكتابة خطرة و مركبة لا تستطيع تحديد اتجاهها الحقيقي بدون معرفة توجهها الحقيقي بدون معرفة توجها نحو المعنى الذي تحاول أن تؤديه؛ هذا المعنى الذي هو قبل كل شيء بدون مستقبل ، و ليس هناك إذن أي ضمان ضد هذا الخطر [1].

و أمام هذا التشكل المؤدّى ، فإنّ الأعمال الأدبية لا تتظاهر بأنّها تصف أو تؤكد لهذا فهي لا صادقة و لا زائفة و لا حصل حاصل أيضا— على الأقل بالمعنى الذي يحمله قولنا، و لعل أفضل ما يوصف به العمل الأدبي أنّه افتراضي و الصلة الافتراضية أو الظنية بالعالم الخارجي جزء مما تعنيه عادة كلمة تخييلي[2] .

و بذا أصبح الخطاب النثري؛ يتفرّد بإجرائية التداخل الواقع بنية و بين الخطاب الشعري وتحول البناء النثري الخالص إلى بلاغة الاستعارة التي تؤدّيها الشعرية هكذا يتحوّل الشعر إلى النثر الذي يخرج من محددات التصنيف، و عن المعايير النثرية ، بحيث لا يصبح التأثر بالكلمة ككلمة دالة و إنما يصبح التأثر من جهة كون الكلمة لا علاقة لها بالواقع الذي تحيل عليه، فتدرك الكلمة بذاتها و في حد ذاتها و من هنا جاء ما يسمّى **بالقصيدة النثرية** التي شاع استعمالها على النحو

---

[1]- l’écriture est dangereuse et angoissante, elle ne sait pas ou elle va , aucune sagesse na la garde de cette précipitation essentielle vers le sens qu’elle constitue et qui est d’abord son avenir …. Il ya ^pas donc d’assurance contre ce risque « l’écriture et la différence, p**22**

[2]– نور ثروب فراي : تشريح النقد ، تر : محي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب ، سيفا، تونس ،**1991**، ص **110**.

الذي جاء لدى "**جون كوهن**" من أن وجود عبارة **قصدية نثرية** التي أصبحت شائعة الاستعمال يسلب كلمة قصدية في الواقع ذلك التحديد تام الوضوح الذي كان لها يوم كانت تتميز .بمظهرها النظمي، و فعلا و في الوقت الذي كان للقصيدة وجود شرعي غير قابل للتراع، و كان يعتبر قصيدة كل ما كان مطابقا لقواعد النظم و نثر ما ليس كذلك غير أنّ **قصيدة نثرية** ظاهرة كثيرة التناقض تفرض علينا إقامة تعريفها [1] .

أما "**فراي**" يعتبر أنّ الأوزان المنتظمة ليست هي المصدر الوحيد للإيقاع و لا هي بالمصدر الوحيد لشعرية الشعر و لو كان كذلك لكان غيابها خليقا بأن يحيل الشعر النثر أو لعلّ هذا ما يؤدّي بنا رئسا إلى صلب نظرية الشكلانيين الروس الذين انشغلوا كثيرا بقضية اللغة الشعرية وأكدت حلقة " **براغ** " أن النشاط الإنساني يتخذ عدة وظائف، و بذلك فإنّ الوظيفة الجمالية يمكنها أن تتحقّق في لغة أخرى غير لغة الشعر و هي لغة النثر ، هذه الوظائف كلها تتعايش متزامنة و يعبر عنها بالوسائل اللغوية نفسها يضاف إلى ذلك أنّه توجد سمات خاصة تلازم لغة الشعر ولذلك لا ينبغي أن يتم أي يطابق بسيط بين لغة الشعر و لغة النثر كثيرا من المواصفات فاللغة الشعرية ليست زخرفيه بالضرورة و ليس الجمال شرطها الثابت [2] .

و هنا يتصور "**موكاروفسكي**" أنّ اللغة الشعرية ليست بالضرورة أن تكون مؤثرة أو مليئة بالصور البلاغية و المجازية باعتبار وجود بعض القصائد الخالية من المجازات و بالمقابل وجود بعض المجازات و التزيينات خارج اللغة الشعرية كاللغة النثرية [3].

يقول "**رولان بارث**" في إحدى مقالاته : مثلما تسعى لاكتشاف ملكوت الفضاء علينا اكتشاف ملكوت اللغة، و ربما كان هذان الكشفان أهم معالم هذا العصر " و لعل ما يريده هنا " **رولان بارت** " هو انزياح اللغة من معيارها الحقيقي، و لو رجعنا في الزمن لوجدنا أصلها يعود إلى الظواهر الكونية و أنّ الكون كله هو انزياح عن الأصل الذي خلق عليه و ابتعاد عنه " الكون عوالم في انزياح دائم و ذلك بأنّها حقيقة تستحق أن يفتح بها بحث يروم تأصيل الانزياح، و هي

---

[1]-جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد العمري ، ص **10**.

[2]- احمد محمد ويس ،: ثنائية الشعر و النثر ، بحث في المشاكلة و الاختلاف، ص **103**.

[3]- يان موكاروفسكي : اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي ، ص **39**

حقيقة ما كان لها أن تعرف حقا إلا في زمن الكشوفات العلمية، و إن شئت زمن الانزياحات الكبرى، و الانزياح برمته منذ أن قال الله تعالى للكون كن ، ثم راح يتراح بعيدا عن نقطة البداية و هي نقطة كانت قبيل انفجارها اصغر كثيرا من حيز يشغله بروتون واحد فمن هنا، من هذه النقطة العجيبة انبثقت جميع المجرات و ابتدأت تمدُّدا ما توقف قطّ [1].

و ذهب الباحث إلى أكثر من ذلك عندما ربط الانزياح فما يسمّى **بالانفجار العظيم** الذي حصل للكون منذ حوالي عشرين مليار سنة و هو ما أدّى إلى تسمية هذه الظاهرة **بالانزياح الأحمر** ذلك أمر تسمى الانفجار العظيم –the big bang[*]و به ابتدى الكون قبل نحو عشرين مليار سنة... ثم لما حدث هذا الانفجار ؟ فذلك هو اعظم لغز يحيرنا ... فقد كان كل ما في الكون من مادة و طاقة مركزا بكثافة عالية إلى ابعد حد ... و ربما في نقطة رياضية لا أبعاد لها أبدا[2] .

و بذا فإنّ مصطلح الانزياح قد انتشر صيتة و ذاع وسط الدراسات اللغوية ذلك أنّه يرتبط بالأسلوب، و بذلك فالانزياح عند " **جون كوهن** " إنما هو انزياح عن قانون اللغة العادية مثلما أنّ الأسلوب بالنسبة للأسلوبين هو انحراف على المعيار و انحراف عن القانون و من ثمة نستنتج أن الانزياح هو الأسلوب في حدّ ذاته و يضيف " **جون كوهن** " في هذا أنّ النثر معيار و الشعر انزياح عنه و الأسلوب هو كل ما ليس مطابقا للمعيار العام، إنّه انزياح و خطئ مقصود و تعد البلاغة جزءا لا يتجزأ من التراث الغربي. منذ ذلك الحين تطورت البلاغة شيء فشيء ثم تراجعت حتى تلاشت و يعتبر **تودوروف** أنّ الإجراء البلاغي لا يزال إلى أيامنا هذه الوسيلة الوحيدة التي نملكها للتعريف بمظاهر اللغة الأساسية[3].

[1]– احمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط**1**، **1426** ه –**2005** م ، بيروت ، الحمراء

[*]– المرجع نفسه ، الصفحة نفسها ، الانفجار العظيم The Big Bang و هي نظرية مطروحة في عالم الكون التي ترى بأن الكون قد نشا من حالة حارة شديدة الكثافة تقريبا قبل حوالي **37** مليار سنة نشأت نظرية الانفجار العظيم نتيجة الملاحظات حول تباعد المجرات عن بعضها .

[2]– احمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، ص **130**

[3] – تزفيطان تودوروف: الأدب و الدلالة ، تر: محمد نديم خشفة ، مركز الانماء الحضاري ، **1996**، ص **90**.

و قد تم التمييز بين الخطابين الأدبي و غير الأدبي، بإتخاذ اللغة العلمية معيارا لقياس اللّغة الفنية هذا ما يذهب إليه **أحمد محمد ويس** الأسلوبيون حين راحو يبحثون عن المعيار أكثر مما يبحثون في اللغة العادية، أو في اللّغة المعيارية أو في اللّغة العلمية، و هذه برّمتها يمكن أن تندرج فيما أطلق عليه "**رولان بارث**" مصطلح "**درجة الصّفر البلاغية**" باعتبار أن هذه جميعا تفتقر إلى ما تمتاز به اللّغة الفنية من سمات، و من ثم فقد يصبح اتخاذها قاعدة عامّة يقاس عليها الانزياح، فإذا رمنا استجلاء الفروق بين كلّ من الخطاب الأدبي و الخطاب العادي؛ فسنجد أننا أمام آراء كثيرة تؤكدها ضمن ذلك ما ارتآه "**تودوروف**" حين اعتبر " أنّ الحدث اللّساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه و لا نكاد نراه هو في ذاته فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر بينما يمتاز عنه الخطاب الأدبي في كونه ثخينا غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه فهي حاجز بلوريّ .....صورا و نقوشا و ألوانا فصدأشعة البصر أن تتجاوزه"(1).

كما يذهب "**المسديّ**" إلى أن الخطاب الأدبي هو الذي لا يحيل على أي هدف خارجي فلا يهدف أيضا إلى توصيل رسالة ما بل يحيل على نفسه بنفسه " إنّ الذي يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء و لا يبين لنا أمرا خارجيا و إنما هو يبلغ ذاته و ذاته هي المرجع و المنقول في نفس الوقت و لما كفّ النص على أن يقول شيء عن شيء اثباتا أو نفيا فإنه غدا هو نفسه قائلا و مقولا.(2)

و من بين أدوات التمييز أيضا بين الخطاب اليومي و الخطاب الأدبي هي درجة التعود على المعلومات مما يضعف قوتها الإبداعية ويجعلها منحصرة فقط في التبليغ:" و من ثمة في المقابل قد حدّد خاصية أخرى تلازم اللّغة اليومية، و هي على وجه الدقة التعوّد على المعلومات ممّا يقلّل من درجة إفادتها، فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف و التقليد إنتقصت من بروز الخطاب الذي تعرفه و انتظاره، و لهذا ترتبط الإشارة على نحو عادي مألوف بالواقع الذي تمثله أو تشير إليه.[3] و لعل العادات التي نتعودّها و الأفعال و ردودها المتواضع عليها في مجتمع ما هي التي تجعل

---

[1] – عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب ،ط2،1982، ص **116**

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3] – أحمد محمد ويس : الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، ص **131**

عنصرا المفاجأة غائبا في خطاباتنا اليومية" إنّنا عندما نختبر القوانين العامة للتلقي؛ نجد أنّه في الوقت الذي تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة إلى الآلية ، و هذه الآلية المتولدة من التعود هي التي تحكم قوانين خطابنا النثري بما فيه من جمل ناقصة و كلمات لا تنطق، أو لا تبين إلا بأنصافها فحسب ممّا يشرح عملية الآلية هذه، و كما أنّ من يعيش على شاطئ البحر يعتاد هدير أمواجه فلا يكاد يسمعه فذلك لا نكاد نسمع الكلمات التي تنطق بها أو التي تعوّدنا أن تقال لنا.[1]

ومن بين الأدوات الإجرائية التي نسلكها أيضا من أجل الكشف عن درجة الانزياح أو الانحراف عن المعنى المعياري التعييني هي مقارنة الانزياح كخطاب متفرد بالخطاب العادي "هذا النّمط العادي إنّما يحدّده الاستعمال، فإنّ مفهوم الاستعمال نفسه نسبي و لا يمكن الدارس من مقياس موضوعي صحيح.

4– اللسانيات و الشعرية

إن الأدب هو ظاهرة إنسانية عامة، و قد حاولت جلّ الدراسات الأدبية و الاجتماعية واللسانية و النفسية و المعتقدية أن تضم هذه الظاهرة إليها و تدعى صلتها بها، و ما بجدر بنا قوله في هذا المقام هو أن الانتباه لهذا النوع من الدراسات قد غيّبت حقيقة العمل الأدبي نفسه بمعنى أنه غيّب الدراسة الشكلية الداخلية و العلاقات البنيوية القائمة بين عناصره و قيمة كل عنصر ضمن النسق تماما كخلية النحل لكل فرد عمله الذي لا يظهر إلا من خلال ائتلافه بعمل البقية.

و لئن كان دور اللسانيات كبيرا في الأدب فهذا ما أثبته كتاب "**دوسوسير**" **محاضرات في اللسانيات العامة** الذي كان له دفع قوي لانتقال الدراسات اللغوية من مجرد تناول خارجي للظاهرة اللغوية و مس سطحي لها باتباع المنهج التاريخي المقارن و في هذا يقول "**جون ليون**" "**John Lyons**" رغم أنّه يمكننا تمييز عدد كبير من المدارس في المجال اللسانيات غير أنها، وبدون استثناء خاضعة للتأثير المباشر و غير المباشر لدروس "**دوسوسير**"[2].

[1] – صلاح فضل: نقل بلاغة الخطاب و علم النص ، ص**175**

[2]- John lyons : linguistique générale, traduction de françois Dubois-charlier et David robinson, langue et langage Larousse p**32** ; on peut distinguer à l'heure actuelle un grande nombre d'écoles à l'intérieur de la linguistique, mais toutes sans exception ont subit l'influence directe on indirecte du cours de saussure »

و يقوم منهج **دوسوسير** على الوعي التام أولا بأنّ اللغة الإنسانية إنّما هي نظام متكامل يجب أن يدرس في ذاته و من أجل ذاته و بذا فهو يتخذ الظاهرة اللغوية على طريق الثنائيات التقابلية و هي ثنائيات ساهمت بشكل كبير في الاهتمام بدراسة النصوص لذاتها و من أجل ذاتها.

1–ثنائية اللسان / الكلام (langue/parole) و قد ميز بين مصطلحات ثلاث و هي:

1اللغة langue ، باعتبارها ملكة إنسانية تسمح بالانجاز الفعلي للكلام من خلال نظام من العلامات، و هي في مكوناتها المبدئية مجموعة من العلامات فالعلامات تترابط فيما بينها ترابطا عضويا، و معنى الارتباط في هذا السياق أنّ العلامات يحكمها علاقات من التوافق أو التطابق ومن الاختلاف أو التضاد، من التناظر أو التباين مما ينشئ بينها بشبكة من القرائن تتجاذب أطرافها أو تتدافع فتتحول الروابط إلى نظام من العلاقات تتجاوز أفقيا و تتراكب عموديا، فإذا هي نسيج متكتل الأبعاد[1].

2– اللسان:langue و هو نظام ملكية الأفراد داخل المجتمع من أجل تحقيق عملية التواصل.

3–الكلام parole وهو الانجاز الفعلي للّغة.

و قد أولى "**دوسوسير**" اهتماما كبيرا باللسان و الكلام باعتبارهما عنصرين متكاملين مؤديان عملية التواصل، و إذا كان اللسان منبع السلوك الكلامي، فإنّ الكلام ممارسة لآليات نفسية وعضلية إذ هو رياضة تكتسب و تظل متميزة عن اللسان، ناهيك أنّ الإنسان يفقد الكلام دون أنّ يفقد اللّسان[2].

4–ثنائية الدال المدلول **(Signifiant/Signifiée)** . يعتمد **دوسوسير** على مشروع النظام اللساني **(Système linguistique)**و هذا النظام هو الذي يكون من جملة من العلامات **(les signes)** التي يتدرج عنصرين أساسين و هما الصورة السمعية **image**

---

[1] –عبد السلام المسدّي: اللسانيات و أسسها المعرفية منشورات الدار التونسية ، **1986**، ص**30**

[2] – المرجع نفسه .ص**103**

acoustique و المفهوم **concept** عنصران يصعب الفصل بينهما، و يتصور "**دي سوسير**" أنّ العلاقة بين الصّورة السمعية و بين المفهوم في الواقع علاقة غير مبررّة غير أنها علاقة اعتباطية وهذه الاعتباطية إنّما تحقق وفق التواصل بين لأفراد المجتمع و أيضا وفق التواضعات الاجتماعية "لا يقصد **سوسيور** باحتياطية الدليل حريّة الذات المتكلمة في اختبار أدلتها اللغوية، إذ ليس في مقدور الفرد أن يغير في الدليل إذا ما تداولته المجموعة اللسانية إنّما المقصود هو أنّ العلاقة بين الدال والمدلول غير محفّز حيث لا توجد بينهما علاقة طبيعية (أو عقلية) تربطهما بالواقع[1].

وقد وضع "**دو سوسير**" هذه الثنائيات من أجل تحديد الإطار المنهجي لدراسة الظاهرة اللّغوية في رحاب اللسانيات باعتبار اللسانيات هي ظاهرة إنسانية و قد حاول بهذا أيضا أن يكتشف القوانين التي تتحكم في بنية الجوهرية و كذا البحث عن السمات الضوئية و الدلالية التركيبية و دراسة عملية التلقط باعتبارها الانجاز الفعلي للخطاب.

و إذا كانت الشعرية تهتم بالبنية الداخلية للخطاب الأدبي فإنّ أبرز مهمة لها هي إبراز السبب الذي يجعل من رسالة ما أثر فنيا و هكذا فإننا نستخلص أن الشعرية عي ابنة اللسانيات يقول في هذا الصدد "**رومان جاكبسون**" إنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللّسانية فيما يهتم الرسم بقضايا البنيات الرسمية، و بما أنّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللّسانية فإنّه يمكن اعتبار الشعرية جزءً لا يتجزأ من اللّسانيات[2].

و إذا كان موضوع الشعرية ما تستنطقه من خصائص و ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته وبذلك فإنّ الشعرية لا تعني بالأدب الحقيقي و إنّما بالأدب الممكن ولا يستطيع وفق هذا التصور أن نفصل الشعرية عن اللسانيات. فاللسانيات تتخذ من اللّغة في حدّ ذاتها موضوعاتها و بذلك فتدرسها دراسة علمية من جوانب مختلفة أي جوانب دلالية و صوتية وتركيبية و الشعرية نفسها تتخذ من الأدب موضوعاتها و لذلك اللسانيات تتسم بالبنية الداخلية للنص بينما الشعرية تهدف

---

[1] – عمر أوقان: اللّغة و الخطاب، افريقيا الشرق، بيروت، **2001**، ص**45**

[2]- Ne peut être considéré comme faisant partie intégrante de la linguistique.
Turale, comme la linguistique est la science globale des structures linguistique la poétique
R.Jackobson : Essais de linguistique générale traduit et préface par Nicolas Ruwet, les éd de minuit **1963**p**210**.
« la poétique a faire à des problèmes du structure linguistique exactement comme l'analyse de la peinture s'occupe des structures. Ibid, p211.

إلى إبراز نوعية هذا النص و اللسانيات بهذا فإن اللسانيات أشمل و أوسع عن الشعرية التي هي في الواقع تحلل البنيات اللّغوية ما ...لكلمة شخصيتها بعيدا كما يجب أن تدل عليه الكلمة في الواقع الشعرية تعنى في كون الكلمات الشعرية و اللسانيات.

إنّ الشعرية تهتم فيما تهتم باللسانيات هذا ما يؤكده "**جاكبسون**" إنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية مثلما يهتم الرسم بقضايا البنيات الرسمية، و بما أنّ الشعرية العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنّه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات(1).

و بذا، فإنّ هذا القول يفصح بأنّ الشعرية إنّما هي العلم الذي يهتم بدراسة البنية الدّاخلية للنص و موضوعها الأساسي هو توضيح السبب الذي يجعل من رسالة ما أثراً فنيا، و بهذا يمكن اعتبار الشعرية هي وليدة اللسانيات وفي السياق نفسه يذهب **تودوروف** إلى أنّ "الشعرية تهتم بالخصائص النوعية في الخطاب الأدبي و ليس بالعمل الأدبي في حدّ ذاته أي بالأدبية و ليس بالأدب أي بما يجعل من نص ما أدبيا و العمل الأدبي ليس في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي...فإنّ هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فراده العمل الأدبي أي الأدبية(2).

الكلمة تدرك بوضعها كلمة و ليست مجرد بديل عن الشيء المسمى و لا كانبثاق للانفعال و تتجلى في كون الكلمات و تركيبها و دلالتها و شكلها الخارجي و الداخلي و ليست مجرد إنارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص و قيمتها الخاصة(3).

1- La poétique a affaire a des problèmes de structure linguistique, exactement comme l'analyse de la peinture s'occupe des structures picturale , comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considéré comme faisant partie intégrante de la linguistique » Roman Jacobson : Essais de linguistique générale, traduit et préface par Nicolas Ruwet, les éditions de minuits **1963** p**210**

2- Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce qu'elle interroge q soit les propriétés de ce discours particulier qu'est le discours littéraire c'est en cela que cette science se préoccupe non plus de la littérature réelle, mais de la littérature possible, en d'autre mot : de cette propriété abstrait qui fait la singularité du fait littéraire, la littérarité. T.T Qu'est-ce que la structuralisation ? Poétique ed seuil **1968** seuil **1968** p **19**,**20**

3- « en ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitue de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion, En ceci que les mots et leurs syntaxe leur signification leur forme externe et interne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent poids et leur propre valeur…. R.J questions de poétique, ed du seuil paris **1973** p**124**.

ولابد من الإشارة إلى أن للسانيات نقاط مشتركة تجمعها بالشعرية أهمها أنّهما تهدفان إلى تحقيق عملية التواصل فقط لكل منهما طريقتها الخاصة فإذا كانت طريقة اللسانيات في ذلك عملية واضحة المعالم، فإنّها في الشعرية ليست كذلك باعتبار أنّ هذه الأخيرة تسعى لتحقيق التواصل ولكن بطريقة جمالية خاصة بغية التحرر من القيود التي وضعتها اللغة المعيارية التعيينية و بفص جهود منظري الأدب تبوأت الشعرية مكانة رفيعة أصبحت منطقة نظرية التي و هي دون شك إذا منطقة الجمال.

و أمام هذا البسط فإن اللسانيات تهتم بدراسة اللّغة دراسة عامة و ......بذلك جوانب عدّة كالدلالة و الصوت و التركيب و بالتالي فهذا النوع من الدراسة يتوغل إلى لمس البنية الداخلية للنص الأدبي و بذلك يذهب "**جاكبسون**" إلى التأكيد على أنّ اللسانيات هي أوسع من الشعرية.كما أنّ بهذا إذن فإن انطلاقا من هذه التصورات أن ننكر علاقة اللسانيات بالشعر.

و يذهب "**تودوروف**" إلى أنّ العلاقة بين اللسانيات و الشعريات هي علاقة وطيدة من أجل إنتاج اللّغة لأن الأدب نتاج لغوي، و كلّ معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للساني الشعري لكن العلاقة تلك لا تربط بين اللسانية و الشعرية بقدر ما تربط الأدب واللّغة وبالتالي بين الشعرية و كل علوم اللسان. [1]

و قد عرفت الدراسات الأدبية و اللغوية تحولا جذريا بعد ظهور "**دوسوسير**" واللسانيات التي جاء بها، هذه الثورة التي دخلت كل عوالم المعرفة فلم تسلم منها لا الدراسات اللغوية أي مجال الأدب و لا علم النفس و لا الأنثروبولوجيا لقد كان انبثاق هذا المبدأ من اللسانيين الأمريكيين لا سيما "**إدوارد سابير**" **E.Sapin** الذي نظر إلى اللغة سمة مميزة أولى للإنسان تكون النموذج الأولي للظاهرة الحضارية.

---

[1] – ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير ، **1978** ، ص**86**

و لهذا أصبح بوسع الدراسات الإنسانية المتنوعة أن تستثمر طرائق اللسانيات كي تحصل على زاوية نظر جديدة إلى قضايا الخاصة و ضمن هذا السياق كان تعامل الشعرية مع اللسانيات مسألة حتمية.[1]

وضمن هذا التصور فإنّ الشعرية تحاكي و تقارب النصوص و الخطابات اللغوية و هو الأمر نفسه الذي اختصت به اللسانيات في دراستها للنصوص الأدبية و من هذا المنطلق وقع ما يسمّى بالتلاقح أي تلاقح اللسانيات و الأدب .."صرامة اللسانيات ليس فقط في إثبات أن نصا ما يتضمن إبلاغا ما، بل في كيفية إثبات هذا الإبلاغ و البرهنة عليه علميا، إن الصرامة تتضح أكثر فأكثر في أن اللسانيات تنحو منحى علميا في منهجيتها التحليلية و ربما أصبح مسبوغا انطلاقا من تلاقح اللسانيات و الأدب و ممكنا في الوقت ذاته اجتماع لفظتي علم الأدب".

و قد اتضح بعد دراسة النقاد لثورة اللسانيات كمنهج قلب الموازين في الدراسات الأدبية؛ أن ثنائية الكلام كونه مجرد كلام نفعي يؤدي رسالة تبليغية ما و كونه استعمال فني قد ظلتا تطرفا فكريا لزمن طويل و أصبح ممكنا عَدّ الخطاب الأدبي يحمل سمات عدية من بينها الخطابات السياسية و الاجتماعية و المعتقدية و هذا ما ذهب إليه "**عبد السلام المسدي**" قائلا: "وما فتئت هذه الثنائية أن فكّت عراها فاللسانيات قد أقامت تصنيفا توليديا يتحدد نوعا و كيفا و لا ينحصر بعددها، و أصبح الخطاب الأدبي واحدا من بين الخطابات المختلفة منها الخطاب السياسي والخطاب الديني".[2]

و لابدّ، ضمن هذا التشكل من الإشادة إلى أنّ الدراسات اللغوية قد تجاوزت الاطار اللساني" مما مهّد الانتقال من دراسة اللغة في ضوء الكلمة المفردة و الجملة إلى الدراسة السمبوطيقية". وبذا فقد فرضت الدراسات اللغوية في الشعرية المحدثة تجاوز ما هو متعلق بالتركيب اللفظي و الولوج إلى ما هو خاص بعلم الدلالة و المعاني و بالتالي بدائرة السميائيات.

1– حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية، ص**66**

2 – عبد السلام المسدّي: النقد و الحداثة، دار الطليعة للطباعة و النشر ، **1983**، بيروت، ص **35**.

و يتصور "**جون كوهن**" أنّه على الشعرية أن تعتمد المبدأ نفسه الذي اعتمدته اللسانيات المحايثة باعتبار أنّها اتخدت من اللغة نفسها موضوعا لها و بالتالي أثبتت محايثتها له إنّ اللسانيات قد صارت علما يوم تبنت مع "**دوسوسير**" مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها و يجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه فالشعرية محايثة للشعر يجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي و هي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها و يكمن الفرق بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة و الشاعر بقوله لا بتفكيره إحساسه إنّه خالق الكلمات و ليس خالق الأفكار و ترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي".[1] ولابد أن نقف وقفة نسترجع فيها تصور "**جون كوهن**" لمفهوم الشعرية بحيث أنّه يتصور بأن الشعرية لا تختص بالأدب كله و إنما تختص بموضوع الشعر فقط و هو الجنس الذي ينبغي أن يتعلق بها دون غيره من الأجناس الأدبية كلها.

5- الشعرية و التّناص: تعد الشعرية الأفعى التي التهمت باقي فروع الأدب وأدواتها فالتناص واحد من بين الآليات التي ترتبط بها الشعرية باعتبار أن النص الإبداعي الأصلي إنّما هو تشكيل لنظام خاص عن طريق تشاكل و تواشج جملة من النصوص فهو يمثل الكتابة المختلفة التي توجد جملة من الأفكار و التصورات.

و إذا كان الانزياح يبرز حضور الأدبية فإنّ التناص أيضا هو يفعل كذلك باعتبار أنّ الأدب لا يصنعه إلا الأدب، و يظهر تناص النصوص و شعريتها بصورة مختفية و تبقى بصمتها "فالنص الغائب هو مجموع من النصوص المستمرة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، و تعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص يشكل دلالته، و من ثم تعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب، و هذه الدلالة الغامضة بدون معرفة حقيقية بهذا النص الغائب و اضاءة ظلماته الرمزية.(2)

1 – جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص**40**

2- Compte connaissance du langage aura de ce fait, un intérêt pour le poéticien. Mais formulé ainsi le rapport unit moins poétique et linguistique que la littérature et langage, donc poétique et toutes les sciences du langage.

و بذا فالنص الغائب ضروري لإنتاج نص حاضر فيعطيه حيوية متجددة على الرغم من كونه مجموعة من النصوص القبلية فهو بهذه القبلية يؤسس نية جديدة متحركة و غير ثابتة لذلك فالدراسات النقدية لا تنظر إلى التناص على أنّه تقليد لما سبق و مضى بقدر ما هو إنتاج إبداعي.

الفصل الثالث

الشعرية عند الفرنسيين

1- شعرية تودوروف

من دون شك أنّ فترة ستنيات القرن الّماضي جاءت لتبلور مفهوم الأدب أو جاءت لتأسيسه -إنّ صح القول- و استقلاله كعلم قائم بذاته على غرار العلوم المعرفية الأخرى، نظرا لمجهودات جماعة من المؤسسين أمثال **تزفيطان تودوروف** و هو الطّرح الذي يعنينا.

يطرح **تودوروف** تساؤلات عديدة حول مفهوم الأدب، باعتبار أنّه يشك في شرعيته أصلا و في مفهومه الشائع لدى الجميع، ذاك المفهوم الجاهز الذي يخترقه فيحوله إلى سؤال أو إشكال.

و من ثمة فإنّ **تودوروف** يخرج عن المعاني الشائعة لمصطلح **أدب،** و يرى أنّه يجب وضع مسح تاريخي للأدب : " هناك شك يواردنا تجاه مفهوم الأدب، إذ ليس مسلمّا به لأنّ الكلمة موجودة و مستعلمة في المؤسسة الجامعية ، و على هذا الأساس يؤدي بنا الأمر من جهة الشك الذي يدفعنا كي نأخذ بالأسباب التجريبية؛ فنحن لم نقم بعد بمسح تاريخي عام لهذه الكلمة و ما يعادلها في اللغات و العصور المختلفة، ولكن هناك نظرة سطحية في الموضوع تكشف لنا أنّها لم تكن حاضرة دوما لأنّ كلمة أدب بمعناها الراهن هي حديثة العهد في اللغات الأوروبية، إنّ تاريخها في الواقع يعود في أقصى حد إلى القرن الثامن عشر، فهل هذا يعني أن ّالأمر يخص ظاهرة تاريخيةمحضنة و ليس ظاهرة أدبية تمكنها من التواصل و في المقابل ثمة لغات أخرى هي سابقة على هذا الطرح كاللغات الإفريقية فهي لا تعرف مصطلحا عاما يحدد به كل المنتجات الأدبية، و نحن لم نعد في عصر **ليفي برول**كي نعثر على شرح لهذا النقص للطبيعة البدائية لكونها لا تعرف التحديد؛ و نتيجة لذلك لا تعرف أيضا الكلمّات و الاصطلاحات التي تميز الجنس و النوع، نتيجة لذلك فهناك الانتشار و الإطلاق و التوسع الذي يعيشه الأدب حاليا، و السؤال الذي نخلص إليه

حاليا من يجروء أنّ يفصل بين ما هو أدب و بين ما لا صلة إليه بالأدب، فهناك منوعات كتابية لا تحصى تعرض علينا نفسها ضمن منظورات مختلفة جدا. (1)

و أمام هذا التشكل فإنّ "**تودوروف** " يثير قضية مفهوم الادب في القرن الثامن عشر وهذه الفترة بالذات هي فترة التحديد و التصنيف، بإعتبار ظهور مسألة الأجناسية .بمعنى تحديد الأجناس الأدبية، و من ثمّة يطرح **تودوروف** السؤال: من يجرؤ أنّ يفرق بين كلمة أدب و لا أدب التي تطرح بدورها قضية التحديد و الإطلاق ذلك أنّ المصطلحات الإفريقية لا تعرف مجتمعا عاما تحدد به كل المنتجات الأدبية، لذلك يتميز الأدب بطابع الإطلاق بينما صفة التحديد تلك التي سادت القرن الثامن عشر لا ادخل المجتمعات الأوروبية التي انطلقت من تصنيف **أرسطو** الذي قام بدوره في تحديد القسم الملحمي والقسم الدرامي، إلاأنّه لم يقترح الحد الثالث الذي هو القسم الغنائي باعتبار أنّ المجتمعات الإغريقية لم تكن تعرف الغنائية بعد .

هذا عن الأدب، أمّا عن اللاأدب فهو ذلك الخطاب اليومي،فاللاأدب هو الذي يصنع الأدب، و التحديدات التي لجأت إليها المجتمعات الأوروبية في القرن الثامن عشر أنّما هي فقط تقاليد كتابية تنماز بمقاييسها التي تتوافق و طبيعة المجتمع، و لعلّ هذا القرن بالذات هو الذي يؤدي متصور القاعدة و هو قرن التصنيف الذي وضعته الكلاسيكية في

---

1 - Il faut commencer par mettre en doute la légitimité de la notion de littérature, ce n'est pas parce que le mot existe ou qu'il est en usage dans l'institution universitaire que la chose va de soi Tzevetan Todorov la notion de la littérature, on pourrait trouver à ce doute de raisons d'abord tout empiriques. on a pas encore fait l'histoire complété de ce mot et de ces équivalant dans les différentes langues et aux différentes époques, mais un coup d'œil mais superficiel sur la question révèle qu'il n'a pas été toujours présent dans les langues européennes le mot littérature, dans ce sens actuel est tout récent, il date a peine du XVIII^{e} siècle s'agirait- il – donc d'un phénomène historique, et nullement (éternel) ? par ailleurs, de nombreuse langues (de l'Afrique par exemple) ne connaisse pas de terme générique pour désigner toutes les productions littéraires, et nous n'en sommes plus à l'époque de « Levi Bruhl » pour l'explication de ce manque dans la fameuse nature « primitive » de ces langue qui ignoreraient l'abstraction et donc aussi les mots qui désignes les genres plutôt que l'espèce a ces premiers constatations s'ajoute celle de les éparpillement que connait actuellement la littérature qui oserait trancher aujourd'hui entre ce qui est la littérature et ce qui ne l'est pas face à la variété irréductible des écrits qui s' offrent à nous, dans des respectable infiniment différentes » tzvetan todorov : la notion de la littérature , Edition de seuil , **1987**, p**1** .

الأدب و هو التصنيف نفسه الذي افتقدته المجتمعات الإفريقية أو الآداب الإفريقية قبل القرن الثامن عشر.

و تعتبر مسألة مفهوم الأدب مسألة نسبية و ليست مطلقة و هي متغيرة و ليست ثابتة باعتبار أنّ المراحل التاريخية التي مرّ بها تعطي تفسيرا واهياللأدب حسب السياق التاريخي، و بالتالي فمفهوم الأدب هو متغيّر و متحوّل على نحو ما جاء لدى **جون بول سارتر** من أنّ الأدب هو قراءة حقبة زمنية ما تختلف عن حقبة زمنية أخرى و من أنّ كتاب **فن الشعر لأرسطو** هو المصدر و القطب و الإحساس الذي أخذت منه صياغة الأدب فمفهوم الأدب مرهون مفهومه مما تحيل عليه الشعرية، و الأدب من هذه الزاوية ذو خصائص بنيوية مجردة و لا ينظر إليه أبدا من جهة كونه وظيفة يؤديها نحو المجتمع، و إنّ كان يقصد به إجراء معينا فإنّما يقصد به " **التخييل**".

و نصب هذا التخطي، فإنّه من أدوار الشعرية تحويل الأدب في ظاهرةاجتماعيةإلى نظرية داخلية، فقد ظلت البلاغة العربية معيارية ترتكز على محددات التوجيه للفواصل المجاورة القطعية بين الشعر و النثر [1]... و هو ماجاء به **تودوروف** قائلا بأنّه " على الشعرية أنّ ترجع الظاهرة الاجتماعية المسماة الأدب إلى كيان داخلي و النظري... و عليهاأيضاأنّ تعرف الخطاب الأدبي بالمقارنة مع أنّواع الخطابات الأخرى و بذا فإنّها تعطي موضوعا للمعرفة ناتج عن عمل نظري [2].

أمام هذا البسط، فإنّ **تودوروف** يقدم لنا فهمين اثنين لمصطلح أدب، يتعلق الفهم الأوّل بما هو وظائفي؛ أمّا الفهم الثاني فيتعلق بكونه بنية و يدرس داخل هذه البنية ما إذا كانت القضايا المتعلقة **بالوظيفة** كلّها تشترك في الخصائص نفسها.

1– اسطنبول الناصر: تداخل الأنّواع الأدبية ، الشعر الجزائري المعاصر نموذجا ص**82**

2 - elle doit essayer de ramener ce phénomène sociologique qui a été appelé littérature à une entité interne et théorique … elle doit définir le discours littéraire par rapport aux autres types de discours , se donnant ainsi un objet de connaissance ce produit d'un travail théorique » » Tzvetan Todorov , Ducrot Oswald : dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , p**107**.

و يتصوّر **تودوروف** بأنّ الإجراء البنوي لا يتلاءم بالضرورة مع الكيان الوظيفي و لا تتعلق إحداهما بالأخرى إلا في حالة وجود علاقة خفيفة جدا و هو ما يؤدّيه في قوله "إذا دقّقنا النظر فسنرى أنّ الكيان البنوي لا يتناسب بالضرورة على الكيان الوظيفي الأكيد ذلك لأنّ الوظيفة البنية لا يستدعيان بعضهما البعض بشكل دقيق [1] .

و يبدو في هذا المقام أنّ " **تودوروف**" منشغل كثيرا بقضيتي البنية و الوظيفية فهو يتصور بأنّ الإجراء البنوي يترتب عنه توضيح وظيفة عناصر البنية المكونّة، و بالموازاة مع ذلك يبقى أنّ الكيان الوظيفي هو جزء من البنية ، و البنية هي جزء من الوظيفة ... "فإذا ما اكتشفنا أنّ الأدب عبارة عن مفهوم بنيوي فإنّه يترتب علينا أنّ نوضّح وظيفة عناصر المكوّنة، و بالمقابل فإنّ الكيان الوظيفي ... يشكل جزء من البنية و لنقل أنّها بنية مجتمع ما ...فالبنية تكون جزء من الوظائف و إنّ الوظائف تخلق البنية [2].

و لعلّ هذا ما يؤدي بنا رأسا الى صلب النظرية الجدلية القائمة بين المدرسة الشكلانية الروسية و البنوية، هذا الجدل الذي اداه **كلودليفي سترواس** ضد "**فلادميربروب** " أثناء قيامه بتحليل الخرافة أي عند قيامه بالتحليل المرفولوجي للوظائف، إنّما هو وصف لهذه الأفعال الشكلية بمقابلته لمحتوى خارج عنه، أما البنية فلا محتوى لها، إذ هي المحتوى ذاته وقد أدرج في تنظيم منطقي باعتباره خاصية من خصائص الواقع [3].

و أمام هذا البسط، فإنّ **ليفي ستراوس** ينتقد بشدة تحليل **بروب** الوظائفي ذلك أنّ تنظيمه للخرافة من حيث هي جملة من العناصر ، فهو في الحقيقة يقول شيء عن المحتوى أي عن البنية (المعنى) " و يؤكد **ستراوس** في مكان آخر بأنّ الشكلانيّين يحاولون فصل مهمّة إنتاج التركيب عن مهمة إنتاج المعنى، ملاحظا أن **بروب** يهتم بتركيب الخرافة أي القواعد التي تنظم تواجد الجمل و القضايا، و يدع المعنى جانبا ... فحينما يحلّل خرافة ما

1- تزفيطان تودوروف: مفهوم الأدب، تر: منذر العياشي، ص **.38**

2- تزفيطان تودوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر العياشي، ص **38**.

3- فلاد مير بروب ، مورفولوجية الخرافة ، تر : عن الروسية تزفيطان تودوروف و مارغريت دريدا، تر: عن الفرنسية إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط**1986،1**، الرباط المغرب ، ص **18**.

باعتبارها متوالية من العناصر (مثل الإساءة و إرسال البطل و القتال ضد المعندي ... الخ) فلاشكّ في أنّه يكون قد قال شيء ما حول محتوى الخرافة [1].

و صوب هذا التشكل، فإنّنا لو قدمنا شيء من التأويل، لاستنتجنا بأنّ المحتوى الذي يقصده " **ستراوس** و **تودوروف** " معا إنما يفضي إلى البنية الخفية التي تكوّن الأدب حتى يستطيع أنّ يعبر عن نفسه بنفسه، و من هذا المنطلق يذهب " **تودوروف**" إلى أنّ **ميخائيل باختين** " يحاول إيجادبؤرة مشتركة بين ما هو بنية و ما هو شكل و ذلك من خلال مقدمة وضعها لكتاب **مشكلات عمل دوستويفسكي** عام **1929** و التي يذكر فيها أنّه يهدف إلى تجاوز الترعة الإيديولوجية الضيّقة ، و أيضا تجاوز الترعة الشكلية الضيّقة و هو واحد ممّن عزلوا المقاربة الشكلية عن المقاربة البنيوية " إنّ الفكرة الموجّهة لهذا العمل هي أنّ دراسة الفن اللفظي تستطيع بل ينبغي أنّ تتجاوز الصّراع القائم بين المقاربة الشكلية المجردة بالمقاربة الإيديولوجية المساوية لها في التجرد[2].

إذا كان الشكلانيّون الرّوس قد استبعدوا مفهوم الشكل أو الفن و أقرّوا العمارة architectonic فإنّ **باختين** يحافظ على المعنى نفسه مع تغيير المصطلح البنية structure أو التركيب konstrukeijaمن construction في الحقيقة " بنية العمل الأدبي التي ينبغي أنّ تصبح موضوعا للشعريات " [3].

و يحاول دوما " **باختين** " إيجاد الخط الرابط بين الشكل و المضمون قائلا " ... مثل هذا التوسط القائم بين عمق المعنى و عموميته، و بين تفرد التلفظ و خصوصيته ، مثل هذا التوسط سيوجد إمكانية العبور المتصل من محيط العمل إلى لبّ معناه الداخلي من الشكل الخارجي إلى المعنى الايديولوجي الداخلي [4].

1- فلاد مير بروب ، المورفولوجية الخرافة ،تر : عن الروسية تزفيطان تودوروف و مارغريت دريدا، تر: عن الفرنسية إبراهيم الخطيب، ص **9**.

2- تزفيطان تودوروف : ميخائيل باختين، المبدأ الحواري : تر : فخري صالح ، دار الفكر العربي لبنان ، **1990**، ص **77**.

3- تزفيطان تودوروف : ميخائيل باختين، المبدأ الحواري : تر : فخري صالح ، ص **83**.

4- المرجع نفسه، ص **84**

و بذا، فإنّ " **تودوروف** " يثمّن المشروع الذي طمحإليه " **باختين** " و هو يحاول تحقيق فعل الإنسجام بين النزعة الإيديولوجية و النزعة الشكلية و بهذا المعنى فأنّ **باحتين** هو ما بعد شكلاني post formalist إذ أنّه يتجاوز الشكلانية، ، لكن بعد أنّ يمتص تعاليهما ويستوعبها [1] .

و لئن كان الأدب الحقيقي ينشأ عن الأدب نفسه ، فإنّه أكثر جمالا من الكلام اليومي بل يثير في نفس القارء أو السّامع لذةمعينة، فإنّه يحتفظ دائما بمعناه الداخلي على نحو ما جاء به " **تودوروف** " " ...حتى إذا امتنع الكاتب عن التأمل المجرّد في ماهية الأدب فإنّالأدب نفسه يحتفظ دائما في داخله ببعد ميتاأدبيmétalittéraire[2]فالأدب بالنسبة إليه هو عبارة عن تأمل داخلي .

و يتصور البلاغيون الحداثيون أنّ بنية الشكل تساعدنا أثناء عملية تحليل الخطاب في تصوّرنا الذي يلغي التفكير في الوحدات الجزئية، بمعنى تجاوز مستوى الكلمة و الجملة أي الإنّتقال و التحوّل من المستويات الصغرى إلى الكبرى وصولا إلى بنية النص كلّه هذا ما جاء لدى **صلاح فضل** " يسعفنا في التخلص من الارتباط بالوحدات الجزئية في القول فلا يصبح تأملنا على المستوى البلاغي محكوما عليه بأنّ يقتصر على مستوى الكلمة أو الجملة[3].

كما أنّ البنية الشكلية من شأنها أن تلغي المفهوم السائد الذي لازم الأشكال البلاغية منذ زمن و هي أنّ " مصطلح البنية للتخلص نهائيا من شبهة الزينة[4].

و هكذا فإنّ الشكل هو تصور بدئي و هو نموذج أصيل في عملية إنتاج الدلالة " فالشكل البلاغي figure rhétorique باعتبار أنّه بنية يتخلق هكذا دفعة واحدة و يتم

1- المرجع نفسه ، ص **85**.

2- تزفيطان تودوروف: تطور النظرية الأدبية ، تر : مها جلال أبو العلا عن مجلة عيون المقالات، ص **14**.

3- صلاح فضل:بلاغة الخطاب و علم النص ، ص **133**.

4- المرجع نفسه ، ص **134**

تلقّيه كذلك و لا يمكن أداؤه بطريقة أخرى تحافظ على كينونته [1]و هكذا يتم تحقيق هذا الشكل البلاغي على المستويين معا المستوى النثري و الشعري .

و أمام هذا الطرح ، يذهب "**تودوروف**" إلى معارضة أولئك الذين يستخدمون النصوص الأدبية بوصفها صورة تعبر عن الشكل على حدى و المضمون على حدى، و ذلك من خلال طريقة وضع البرامج المدرسية التي كانت معتمدة في فرنسا ثم سرعان ما تجاوزت هذا النوع من التقسيم باعتبار أنّها فقط مرحلة مؤقتة تمر بها التدريس المدرسي الأدبي عبر تاريخ فرنسا باعتبار طريقة الاستخدام المفرط للدراسة المضمونية للنصوص الأدبية ، ويطرح بعد هذا **جان فيرييه** سؤالا حول ماهية الشكل الأدبي و يأتي بالإجابة من خلال حلقة **موسكو** اللغوية التي أتهمت بالشكليّة حين أعلن الشاعر "**س.كيرسانوف** "S.Kirsanov" في أحد المؤتمرات **بموسكو** اللغوية سنة **1934**" لا يمكن الاقتراب من مشكلات الشكل الشعري و الاستعارات القافية أو الصفة دون إثارة رد مباشر : أوقفوا الشكلانيين كل شخص مهدد بأنّ يتهم بجريمة الشكلانية ، إنّ كل ذكر للصور المتعلقة بنبرات الصوت أو بعلم الدلالة يُقابل تلقائيا بالرفض و الهجوم على الشكلانية جعل بعض النقاد الجهلة من كلمة السر هذه دعوة للحرب لكي يدافعوا عن جهلهم في ممارسة الفن الشعري و نظريته[2] خاصة و أن الشكلانيّين قد صاغوا مبادئ علمية اعتبرت شعارات تهدف إلى الدعاية و المعارضة .

1.1 مفهوم الشكل عند تودوروف:

تتعلق كلمة الشكل عند **تودوروف** فهي موجودة في أغلب نصوص الشكلانيين الروس و هذا ما نستشفه من خلال قراءة كتاب **شعرية النثر la poétique de la prose**في جزء من الإرث المنهجي الشكلاني قائلا : " أما فيما يخص لفظ الشكلي، فإنّ الأمر يتعلق بشعارات مناسبة أكثر مما يتعلق بتعريف محدد، و الشكلانيون أنفسهم يتجنّبون لفظ "الشكل" بالنسبة إليهم يتعلق بكل أوجه العمل و لكنه يوجد فقط كرابط

[1]- المرجع نفسه ، ص **135**.

[2]- جان فريبه : تزفيطان تودوروف، من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ ، ص: ص **52، 53**.

عناصر فيما بينها، كما يربط العناصر بالعمل ككل، كما يربط العمل بالأدب الوطني و باختصار الشكل هو جملة من الوظائف و هي ما نسميها اليوم الدراسة البنيوية [1] و الشكلانيون أصبحوا يبتعدون عن كلمة شكل باعتباره لا يتعلق بجوانب العمل و أقسامه و هو يربط " فقط العناصر فيما بينهما ثم العناصر بالعمل ككل و أخيرا يربط العمل بالأدب الوطني بعد أنّ إهتم " **تودوروف** " لمّا كان في **صوفيا** أثناء الستينيات بمفهومين أساسيين و هما " **روح الشعب** " " **و روح الحزب** " كما أنّ الشكلانيين قد توصلوا إلى أنّ دلالة الشكل هي وظيفة و قد تكون منفرد أو متعددة.

2.1 **الأدب وظيفة :**

إنّ هذا الذي نحن بصدده هو الذي أثاره **فلاديمر بروب vladimir Prop** المعروف بكتابه " مرفولوجيا الحكاية" **la morphologie du conte** حيث ميز فيه بين الشكل و الوظيفة بإعتبار أن الدافع هو شكل بسيط مثل زواج ، ميلاد ... أين ما اعتبر أنّ الوظيفة هي الوحدة الأساسية الحقيقية للحكاية الغرائبية " يمكن أنّ يكون لدافع واحد وظائف مختلفة تبعا لمكانته في الحبكة،إنّ زواج الأب في بداية الحكاية ليس له الوظيفة نفسها التي يأخذها زواج البطل في نهاية الحكاية.... [2] كما أنّ الشكلانيّين أنفسهم قد توصّلوا إلى أنّ للشكل دلالة وظيفية و يمكن للشكل الواحد أنّ تكون له عدة وظائف و الوظائف وحدها التي تهم من حيث فهم الأعمال [3] و في هذا المضمار يضرب لنا **تودوروف** " مثال حول كيف أن للشكل الواحد عدة وظائف من خلال التمييز الذي قدمه كل من **جاكبسون** و **تروبتسكوي**Trobetskoy , باعتبار أنّ الفونيم هو أصغر وحدة صوتية و نفس الشكل الصائت الجهوري، قد يتخذ وظائف متعددة .

---

[1]- عمر مهيبل البنيوية : في الفكر الفلسفي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، **1991**، ص **18**

[2]- جان فبرييه : تزفيطان تودوروف، من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ ، ص **54**.

[3] – d'autre part les formalistes savent que la signification de chaque forme est fonctionnelle qu'une même forme peut avoir des fonctions diverses qui sont seules importante pour la compréhension des œuvres , Tzvetan Todorov : la politique de la prose , édition de seuil , **1977**, paris, p **19**.

3.1 الأدب بنية :

إذا كانت المقاربة النصية التي أقامها "**بروب**" تجاه تحليل الحكاية الغرائبية أفضت إلى أنّ الأدب هو بنية داخلية ، فالحكاية هي مجموعة من العناصر التي لو تغير أحدها تغيرت جملة العناصر، و لا يمكن في الوقت نفسه تقديم أي تعرف لأي عنصر من هذه العناصر الأمن خلال علاقته ضمن جملة العناصر الأخرى و هذا ما ذهب إليه " **تودوروف**" و يعتبر المنهج البنيوي أحد المناهج التي جاءت لتغيير طريقة التحليل النص و كذا تغيير كل الأحكام و التصورات السابقة، و قد ظهر هذا المنهج كثمرة لمشروع كان قد بدأ الشكلانّيون الروس ، ذلك أنّ كل محاولاتهم كان الهدف من ورائها الكشف عن أدبية النصوص .

و عند هذا البسط ، يقدم لنا " **تودوروف** " مفهومه البنيوية على أساس أنّها تطورت أولا مع اللسانيات و قد وجدت أنّصارا أكثر شيء فشيء في كل العلوم الإنسانية بما فيها الدراسة الأدبية، و يبدو هذا التطور واضحا بشكل أفضل داخل علاقات اللغة بأشكال التعبير المختلفة، و تعتبر هذه العلاقات عميقة و مختلفة [1].

أمام هذا فإنّ البنية أنّما هي المقاربة الداخلية المغلقة للنص ، و هي مقاربة منتهية تقوم على تظافر شبكة من العناصر و الأنّساق، و البنية ليست فقط مجرد جملة من العناصر بل قدرة هذه العناصر على إنجاز علاقات أخرى ... علاقات ثابتة فيما بينها ... علاقات لا تحيل على أي مرجعية خارجية، على نحو ما جاء لدى **لالاند** من أنّ البنية تستعمل من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة ، بحيث كل عنصر فيها متعلق بالعناصر الأخرى و لا يستطيع أنّ يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل، هذه الفكرة هي الأساس فيما نسميه أيضا بنظرية الصيغ [2].

---

1 - La méthode structurelle développée d'abord en l'linguistique trouve des partisans de plus en plus nombreux dans toutes les sciences humaine , y compris l'étude de la littérature , cette évolution parait d'autre mieux justifier que parmi les relations de la langue avec les différente formes d'expression selle qui l'unissent à la littérature sont profondes et nombreuse Tzvetan Todorov : la politique de la prose , p

2– عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ،ديوان المطبوعات الجامعية ، **1991**، ص **18**.

و الذي جاء به **تودوروف** أنّ البنيوية كان سببها أو سبب ظهورهاالشكلانية الروسية التي جاء بها **دوسوسر Desaussue** هو أوّل من استخدم كلمة منظومة أو "تنسق " والتي غير مشكّل و**ابراغ Prague** هذا اللفظ إلى بنية، و يعتمد البنيويون حاليا هذا الإجراء المتمثل في كون الأعمال الأدبية تكتسب معناها و دلالتها من خلال أشكالها التي نشأت فيها من خلال كتابة **مورفولوجية الحكاية الروسية**

la Morphologie du conte merveilleux russe كان منبع لدراسات بصورة أدق فالزواية التي يحاول دراسة الأدب منها: يبدو أنّ ارتباط مفهوم الأدب بالشعرية عند **تودوروف** واضحا جدّا و هذا ما يؤكده **عثماني الميلود** قائلا "إنّ الأدب هو أول سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة بهذا النشاط القولي القديم [1] و عند بداية محاولة الإجابة عمّا يكونه الأدب ؟ فإنّ **تودوروف** يحاول إبراز كيف أنّ السؤال ليس كأسئلة **بلانشو Blonchot** و على الأدب أن يدرس كبنية داخلية مجردة و لّما أنّ هذا ليس بالأمر الهين ، فعلى المهتم بدراسة الأدب أنّ يحدد ما هو أدب وما هو ليس أدب باعتباره كائنا (être) و لكن باعتباره خطابا يحاول أنّ يتكلم الأدب بالنسبة إلى **تودوروف** ليس نظاما رمزيا بدئيا مثلا كما هو الحال في الرسم أو كما هو الحال بالنسبة للغة في أحد معانيها، و لكنه نظام ثانوي في فهو يستعمل كمادة أولية نظاما موجودا مسبقا للكلام و هذا الفرق بين النظام اللسانّي و النظام الأدبي، لا يلاحظ بطريقة مستمرة في الشعر الغنائي و الشعر الحكمي أين تنتظم جمل النص مباشرة فيما بينها وخاصة في النص التخييلي حيث تشكل الأحداث و الشخصيات تشكيلا نسبيا مستقلا عن الجمل الواقعة التي تعرفنا بها.

و عند هذا الطّرح، لئن كان الفن هو محاكاة و هو ما ذهب إليه **أرسطو** و اتجه إليه "**تودوروف**" أيضا فالأدب إذن هو محاكاة و لكن بطريقة أخرى فهو محاكاة بطريقة اللغة و المحاكاة بالنسبة **لارسطو** " نحاكي عن طريق القصص إما أن نقص على لسان شخص أخر كما يفعل " **هوميروس** " أو يحكي المرء عن نفسه) أو نحاكي الأشخاص و هم

[1]– عثماني الميلود : شعرية تودوروف ، مطبعة دار قرطبة ، دار البيضاء، ط**1**،**1999**، ص **18**.

"يفعلون" فالمحاكاة كما قلنا منذ البداية تختلف وفقا لهذه الفروق الثلاثة و الوسائل والموضوعات و الطريقة فمعنى من المعاني يمكن أنّ يقال عن **سوفوكليس** أنّه يحاكي كما يحاكي " **هوميروس** لأنّ كليهما يحاكي أشخاصا يفعلون و يعملون مباشرة (أمامنا).[1]

و بذا ، يمكننا القول أنّ الفن هو محاكاة، و هذه المحاكاة تختلف باختلاف الوسائل المستعملة فالصورة بواسطة الرسم و النقش بواسطة الصخر، و الأدب بواسطة اللغة على نحو ما جاء لدى " **رولان بارث** " من أنّ الحكي قد يؤدي بواسطة اللغة المستعملة سواء كانت هذه اللغة شفاهية أو كتابية و أيضا بواسطة الصورة ثابتة كانت أم متحركة و حتى بواسطة الإمتزاج المنظم لكل هذه المواد فالحكي بالنسبة إليه يتمثل حضوره في الأسطورة أو الخرافة و الأمثولة و الحكاية و القصة كما في الزجاج المزوق و السنيما .

و الأدب حسب " **تودوروف** " نستطيع النظر إليه عن زاويتين اثنتين البنية و الوظيفة وكل زاوية تُخلق من الأخرى فالبنية تخلق الوظيفة كما أنّ الوظيفة تخلق البنية و إذا كان الأدب الوظيفي ينطبق على الخطاب السردي أكثر . فالأدب البنيوي يجد خصوصية أكثر داخل الخطاب الشعري.

و لئن كان هناك من التداخل و التماهي أكثر من الاختلاف و كما هناك من الدقة والرهافة ما لا يمكنالإمساك بها على نحو سهل فإنّ " **تودوروف** " يقرّ ببنيوية الأدب ووظيفته في الوقت نفسه فيقول إنّه من الممكن إذن ألا يكون الأدب إلاّ كيانا وظيفيا ولكني لن أقف هنا الآنّ ، و أرى إن كنت سأصاب بالخيبة في نهاية المطاف ، إن الأدب كيان بنيوي أيضا و إنّ بحثي يسعى لمعرفته و هناك متشائمون آخرون سبقوني في هذا الطريق ... ثمة تعريف أولي للأدب ، يسند إلى خصوصيتين متميزتين و بصورة عامة يمكن القول إنّ الفن " محاكاة " و هي تختلف باختلاف المواد المستعملة ، أمّا الأدب فهو محاكاة بواسطة اللغة ، كما أنّ الرسم محاكاة بواسطة الصورة، و إذا خصصنا يمكننا أنّ نقول أنّه ليس أي محاكاة كانت ، و ذلك لأنّنا لا نقلد بالظروف الواقع و لكن تقلد

1-المرجع نفسه ،ص **10**.

أيضا كائنات و أفعالا ليس لها وجود و لهذا فإنّ الأدب تخييل و هذا هو تعريفه البنيوي الأول [1].

و يبدو أنّ التطور الأدبي الحقيقي بدأ بعد الحرب العالمية الثانية خاصة مع " **جان بول سارتر**" من خلال كتابه **ما هو الأدب** ؟ هذا الكتاب الذي اقترح فيه نظرية أدبية ، يقرّ **تودوروف** أنّها نظرية اجتماعية باعتباره أول ما تتميز به هذه النظرية هو العلاقة الرابطة بين النص و القرّاء ، كما أنّ أهمّ ما ميّز هذه المرحلة في نظر " **تودوروف** " تساؤلات **موريس بلانشو Maurice Blanchot** و هو يحاول التعرف على الدافع الميتافيزيقي الذي يدفع الكاتب لكتابه الأسطر الأولى و تتسم هذه التساؤلات بالطابع الفلسفي من خلال كتبه " **الحيز الأدبي l'espace littéraire** " سنة **1955**"إنّ هذين العملين لم يكونّا مدرسة و لكن هذا لا يعني أنّهما ظلا بلا تأثير ، فقد تلاحمت الأفكار بصياغاتها في هذين العملين بشكل جعلها لا تصلح للاستقراء المدرسي و قد ظهرت في الوقت نفسه بعض الأعمال حول النظرية الأدبية بالمعنى الحديث ندرس المنظور داخل الروايات و العلاقات القائمة بين الشخصية و الراوي [2].

و بذا و على هذا النحو من التصوّر؛ فإنّ النظرية الأدبية قد تطورت بشكل جذري بعد مرحلة الستينيات ، و ذلك بفعل البنيوية ، هذا الاتجاه الذي توغل في جلّ العلوم الإنسانية خاصة بعد جهود " **كلود ليفي ستراوس** " C. Lévi Strausse المتحولة من اللسانيات إلى مجال الأنّتربولوجيا و من ثمة إلى شتى المجالات المعرفية ، و من هذه المجالات المجال الأدبي ، و لعلّ هذا فهو ما أكّده " **تودوروف** " : ... فقد اكتسبت البنائية مكانة مرموقة بفضل **كيفي ستروا**س " الذي حول النظرية الأدبية المنبثقة من علم اللغة العام إلى مجال الأنّتربولوجيا و منها إنطلقت النظرية إلى مجالات شتى من مجالات المعرفة و البنائية تؤثر دائما الحديث النظري على التفسير و الأمر الذي يَسرِ فاعلية تأثير البنائية هو مطابقة أسسها الإيديولوجية للأسس التي أرسلها علم الجمال الرومانسي و

[1]– تزفيطان تودوروف : مفهوم الأدب تر : منذر العياشي ، ص: ص **39–40**.

[2]–ترفيطان تودوروف: تطور النظرية الأدبية تر : مها جلال أبو العلا ، ص **19**.

التي ظلت مألوفة في مجال الدراسات الأدبية من خلال تفكير الكتاب في مرحلة ما بعد الرومانسية ، و قد ساعد تأثير البنائية على تحديد الشكل الذي أعطته النظرية الأدبية لّمادها ، فقد حددها على أنّها الحديث الأدبي أي مجموعة من البنيات اللفظية في كل عمل من أعمال الأدبية[1].

4.1 تطور النظرية الأدبية:

إذا تراجعنا في الزمن لوجدنا أنّ أهم الأمور الأدبية التي تطورت بعد صدور كتاب " فن الشعر **لأرسطو**" هو تبلور نظرية للفنون خاصة فن الشعر و الرسم على نحو ما جاء لدى " **تودوروف** " من أنّ فكرة وحدة الفنون تبدأ في فرض نفسها و تساعد هذه الفكرة على بلورة نظرية الفنون تحاول – الإحاطة – على أقل تقدير بفنين يتمتعان بمكانة الصدارة بين الفنون و هما الشعر و الرسم و قد تحولت هذه النظرية أثناء القرن الثامن عشر إلى فرع معرفي Discipline و هو علم الجمال Esthétiqueحيث يفسح مكانا للنظرية الأدبية في الحدود تندرج فيها النظرية الأدبية داخل نظرية عامة للفنون [2] و صوب هذا البسط و من خلال ما ذُكر أنّ **تودوروف** كان مولعا بدراسة تاريخ الأدب و ماهية الأدب ، ولعلّ أصدق دليل على ذلك هو تساؤله عمن يجرؤ على إيجاد صياغة لمفهوم الأدب .

و يرغب في هذا إلى بلوغ الهدف، المنشود و هو أولا التعرف على الأفكارالأدبية و النقدية في القرن العشرين و كذا محاولة تحديد أهمّ التيارات الإيديولوجيات لذلك القرن " .. إنّي أرغب أولا في معاينة الكيفية التي تم فيها التفكير بالأدب و النقد في القرن العشرين ، و أن أسعى في الوقت نفسه إلى معرفة ما قد تكون عليه فكرة صحيحة في الأدب و النقد كما أنّني أرغب في تحليل التيارات الأيديولوجيات الكبرى لهذه المرحلة كما تتجلّى من خلال التفكير حول الأدب و أنّ أعرف في الوقت نفسه أي موقف إيديولوجي كان أكثر مثانة من المواقف الأخرى و اختيار التفكير النقدي [3].

[1]- تزفيطان تودوروف: تطور النظرية الأدبية تر : مها جلال أبو العلا. ص: ص **19** ،**20**.

[2]- المرجع نفسه، ص **17**.

[3]– تزفيطان تودوروف: النقد النقد ، تر : سامي السوبدان ، ص **16**.

و بذا، فيّعتبر الأدب العمل الأساسي في عمل "**تودوروف**" ،و لّما أنّ تعريف الأدب بشكل دقيق صعب جدا فأنّه خطر و مغامرة على نحو ما جاء لدى **جان فيرييه** الذي قدم بحثا خاصا " **بتودوروف** " يبقى أنّ الرهان الأساسي في عمل **تودوروف** هو الأدب . لقد شرح الأدب في عمله بطرق عديدة، إنّ الشرح يعني التعرض للخطر والكشف في الوقت نفسه .... و بصوره أكثر جذرية ، عندما تتساءل عما يستطيع أنّ يفعله الأدب في مواجهة اللإنسانية المطلقة و لكن ضمن هذا الخطر الواقع هل يوضح ، يفسر و يّقدم للجميع بوصفه حاملا لحقيقة كشف رائعة [1] .

و لو عدنا الآن إلى الطّرح الذي يعنينا، ألا و هو تطور النظرية الأدبية عبر الأزمنة لوجدنا أنّ القرن العشرين كان بمثابة ظهور الأدب ذو الطبيعة الجامعية؛ حيث كان مكان البدء في روسيا في العشرينيات الأولى من القرن المّاضي باعتبار ظهور الأفكار الأدبية تحت اسم الشكلية و ثاني مكان هو ألمّانيا التي كانت مركز التفرع أي تفرع تيارات متعددة كالأسلوبية و المورفولوجيا **stylistique morphologie** و منذ ثلاثينات القرن المّاضي بلورت تيارات أخرى في الولايات المتحدة و بريطانيا كتيار النقد الجديد new criticism و منطلق كل هذه التيارات هو علم الجمال الرومانسي الذي يؤدى استقلالية الأدب، باعتبارات الرومانسية الألمّانية هي الحركة التي دفعت مفهوم الأدب نحو الاستقرار و ذلك بابتعاده عن غيره من المفاهيم و التيارات الأخرى؛ هذا ما جاء به "**تودوروف** " مع ظهور الرومانسية (الألمّانية) يبدأ مفهوم الأدب في الاستقرار و ذلك باستقلاله عن غيره من المفاهيم ، كما بدأت تتكون النظرية الأدبية بمعناها المحدد .... و كفّت مفاهيم المحاكاة والتقليد عن لعب الدور الرئيسي لكي يحل محلها في المقدمة مفهوم الجمال و ما يرتبط من مفاهيم لغياب الهدف الخارجي، و التماسك المتناعم بين كل و الأجزاء ... و تشير كل هذه المفاهيم استقلال الأدب و أعماله و تؤدي إلى التساؤل حول خصائصه النوعية ، هذا التساؤل نجده في الكتابات الرومانسية [2].

1– جان فرييه : تزفيطان تودوروف، من الشكلانية الروسية إلى أحلاقيات التاريخ، تر : غسان السيد ، ص **138**

2– تزفيطان تودوروف : تطور النظرية الأدبية ، تر : مها جلال أبو العلا ، ص: ص **18/17**

و بذا فإنّ التيار الرومانسي، هو الذي أدى إلى ميلاد ما يسمى باستقلالية الأدب وهذه الحقيقة نجدها متناثرة هنا و هناك في كتابات **تودوروف** فالنتيجة إذن هي أنّ أيّا من هذه التصورات الثلاثة لم يؤدّ مباشرة إلى تكوين الوحدة "أدب" و على الرغم من ذلك عملت كلها على التمهيد لها ... و لن يتخذ مفهوم الأدب استقلالية إلا مع حلول النزعة الرومانسية (الألّمانية) و يكون ذلك بداية نظرية الأدب بالمعنى الدقيق .

و أمام هذا المجمل المؤدّى ، فقد أوكلت مهمة الدراسة الموضوعية للأدب منذ زمن إلى البلاغة،إلاأنّها لم تنجح في ذلك و بات من الضروري التفكير في تصور آخر في مسلك يحقق بصدق هذه الغاية ، و من هنا ، أصبحت الدراسات الأدبية بحاجة إلى تقنين منهجها .بمعنى أصبح من الضروري التفكير في إجراء علمي للمقاربات الأدبية ، و عند هذا الأفق تبلورت مفاهيم كلية و شاملة تنطوي تحتها قوانين الخطاب و هذه القوانين هي ما يسمّى بالشعرية .بمعنى " قوانين الخطاب " و هذه القوانين لا تعنى فقط بالآداب و أنّما اتسعت لتشمل كل الفنون الإبداعية الأخرى كالسينما و الموسيقى و الرسم وصولا إلى شعرية الأشياء و الأمكنة، و بالتالي فإنّ الشعرية الواحدة أصبحت شعريات .

يقول " **تودوروف** " إنّ الشعرية تتحدد من حيث علم الأدب إذ أنّ الخصائص الأكثر أدبية هي التي تتخذها الشعرية موضوعا لها هذا المفهوم قد سبقه إليه**فاليري**[1] أي أنّ الشعرية تتخذ إجرائيا العناصر الأدبية فقط داخل الخطاب الأدبي موضوعا لها فما هو مفهوم الشعرية عند " **تودوروف** " ؟ و ما هي إنشغلاتها ؟ و اشتغالاتها ؟ باعتبار أنّ القبض على مفهوم محدد لشعرية صعب و ما البحث في هذا الموضوع إلا جزء بسيط وسط تراكمات معرفية ضخمة، و ما قيل في هذا الموضوع أقلّ بكثير مما لم يُقل بعد فالكلام الكثير مسكوت عنه .

و يتأسس مفهوم الشعرية لدى " **تودوروف** " على أنّه ينبغي علينا أنّ نميز بين موقفين اثنين .بمعنى أنّه حتى تفهم الشعرية علينا التمييز أولا بين هذين الموقفين ، الموقف

---

[1]– أحمد محمد ويس ، ثنائية الشعر و النثر ،بحث في المشاكلة و الإختلاف، ص **30**

الأول يرى أنّ النص الأدبي في حد ذاته هو الموضوع الكافي للمعرفة ، أما الموقف الثاني فيرى أنّ النص هو كل نص معين يعتبر تجليا بنية مجردة .

و صوب هذا المنحى من التشكل ، يسمّي "**تودوروف**" الموقف الأول على أنّه تأويل كما يجد أنّنا نستطيع تسميته تفسير ، تعليق أو شرح للنص ، قراءة أو تحليل أو نقد و هذه الأسماء لا تعني في الحقيقة استحالة التمييز بين مختلف هذه الألفاظ ، ثم يضيف أنّ الموقف الأول هو أنّ النصّ في حدّ ذاته هو الموضوع الكافي للمعرفة أي جعل النص يتكلم بنفسه عن نفسه ، و بمعنى آخر هو الوفاء للموضوع أي للآخر و بالتالي إقصاء للذات، ومأساة التأويل حسب " **تودوروف** " هي العجز على التوصيل إلى المعنى النهائي و إنّما القبض على المعنى واحد يكون خاضعا للأحداث التاريخية و النفسية.[1]

و الشعرية بالنسبة إلى "**تودوروف**" هي تلك النظرية الداخلية التي تدرس الأدب من الداخل بمعنى هي الكشف عن جملة القوانين التي يمكنها أنّ تتحكم في كل الأعمالالأدبية على نحو ما جاء لديه من أنّالشعرية تتحدد في ثلاثة مفاهيم أولا في نظرية داخلية للأدب ، ثاني هي الاختيار الذي يتم من طرف كاتب ما بين كل الإمكانيات (داخل النظام الموضوعي أي الموضوع التركيبي و الأسلوبي) ... الخ مثلا عندما نتحدث عن شعرية **هيغو** ثالثا الشعرية تحليل على القوانين لمعيارية الموضوعية من طرف مدرسة ما .بمعنى هي جملة القوانين التطبيقية الاستعمال التي تصبح إنسانية إلا أنّ **تودورف** لا ينشغل إلا بالمفهومية الأول لمصطلح الشعرية [2] .

و يتصوّر " **تودوروف** " أنّ للأدب شقين وظيفة و بنية و لو أنّ هناك علاقة بينهما عن جهة كون الكفية هي جزء من الوظائف ، في حين أنّ الوظائف هي التي تصيغ

---

[1] –Quand l'appellera dorénavant ici l'interprétation qu'ont nommé par fois aussi exégèse , commentaire , explication de texte lecture , analyse ou même simplement critique (cette énumération ne signifie pas l'impossibilité de distinguer ou d'opposer certains de ces termes)… qui est de faire parler le texte lui-même , autrement dit c'est la fidélité des sujets et le drame qui de ne pas pouvoir jamais atteindre le sens , mais seulement un sens soumis aux contingences historique et psychologique » T.T la poétique, édition de seuil , **1973**,paris (ISBN **2.02**), p :p **14-15**.

[2] -Pour comprendre ce qui la poétique on doit partir (…) deux attitudes sont a distinguer dès l'abord la première voix dans le texte littéraire lui-même un objet de connaissance suffisant , selon le seconde chaque texte particulier est considéré comme la manifestation d'une structure abstraite » T.T la poétique, p **15**

البنية والبنية هي التي تستطيع أن تحيلنا على الخيال في الأدب، باعتبار وجود ثنائية الصدق والكذب داخل الأدب فهو عندما يحاكي الواقع فهو صادق و عندما تخرج منه فهو كاذب فإذا اعتبرت أنّ الأفعال التي تصور عن الوظائف هي أدب وظيفي بإمكانها أنّ ننتج نفسها بنفسها و هنا تحلينا على الأسطورة و الخرافة و التمثيل في أبسط تعريفاته و هو تحويل لصورة الشعرية ما هو معهود إلى شيء قريب و ذلك سيقدمه تحت ضوء جديد في سياق غير متوقع. (1)

و عقب هذا فإنّ مصطلح المتخيل قد اتخذ عدة مفاهيم منها التغريب والغرابة والعجيب و العجائبي ... الخ و الأدب من حيث الشّق الوظيفي هو الإجرائية التي تقوم عليها الأدب باعتباره توسع في الكلام ، فهو ذلك المفتوح الذي لا تحكمه قاعدة ومن ثمة فأنّ الكلام هو وظيفة الأدب باعتباره جنس من الأجناس، في حين أنّ اللسان هو عبارة عن نظام مغلق تحكمه قاعدة نسق الخطاب ، أمّا الأدب من حيث الشّق البنيوي فهو إمكانية جعل الوظائف تنتج بنفسها ، و حسب **أرسطو** فنحن لا نقلد دائما الواقع بل كائنات و أفعال لا وجود لها و بذا فإنّ الأدب تخييل، و إذا كان الرسم يتم بواسطة الصورة و تتم الموسيقى بواسطة الصوت فالأدب يتم بواسطة اللغة، و لكن اللغة قد تستعملها الوصف أشخاص تختلف أخلاقهم بين الرذيلة و الفضيلة و لذا فقد تصنفهم أحسن مما هم عليه ... "، فإنّ **فولوغنوطس** مثلا كان يصور الناس خيرا من واقع حالهم(2) و من هنا ظهر ما يسمى "**بالديثرمبوس**" .

و لو كان تصوير الناس في أحسن الأحوال يعتبرها " **أرسطو** " كوميديا، بينما إذا كان تصوير الناس في أسوءالأحوال فيعتبرها تراجيديا ، باعتبار أنّ **أرسطو** هو الذي وضع الأسس لنظريات و فنون الأدب، و كذا نظريات التواصل التي تتم بين الناس، وهذا ما جعله ينتبه إلى ثنائية الشكل و المضمون، و من ثمة فقد وضع الحدود الممفصلة بين المّأساة والملهاة ،و الشعر هو تمثيل و محاكاة الموضوعات التي يحاكيها هي متعلّقة بالناس فإما أنّ

1- فكتور إرليخ : من الشكلانية الروسية إلى اخلاقيات التاريخ ، ص **119**.

2- أرسطو طاليس : فن الشعر ، تر :عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ،**1953** ، ص **8**.

يصورهم على أعلى مستوى مما هم عليه (البطولة) و إما أنّ يصورهم على مستوى أدنى مما هم عليه (الرّداءة و الدّناءة).

و صوب هذا الحدّ ذهب **أرسطو** ليعبر عن التمثيل و العجيب في الأدب فكانت الملحمة التي هي عبارة عن ملحمة شعرية لأمر خارق و عجيب أو هي عبارة عن عمل حماسي عظيم ذو أثر في حياة شعب من شعوب و تختلف الملحمة عن التاريخ بأنّها تخلق وتبالغ و تؤثر بالصور الكلامية الخلابة و الملحمة هي قصيدة سردية شفوية طويلة و قد تستعمل هذا النوع من الشعر في المرحلة التي لم تكن فيها الكتابة معروفة عند شعوب عدة في مناطق مختلفة من العالم و في عصور مختلفة إلى درجة أنّ أصبح أبطال هذه الملاحم يُعبدون كما كان تحدث عند الإغريق و الأشعار التي تروي بطولاتهم ، فهي أشعار مقدسة و أنّ الهنود كانوا يعتقدون أنّ قراءتهم لهذه الأشعار تمحو كل الذنوب من دون استثناء فالقراءة العادية هي تحرير من الذنوب و من خصائص لهذه الملحمة أنّ الشاعر كان يستعين بالأمور العجيبة التي تخالف المّالوف إلى أنّ تصبح فيه الأمور غير حقيقية ، فالتخيل هو ما يفوق الطبيعة ليجسد مشهدا غريبا عجيبا.

و أمام هذا المعطى فإنّ " **تودوروف**" اهتم كثيرا بقضية التمثيل في الأدب و جعل لها نصيبا ضمن اشتغالاته فوظفها داخل الخطاب القصصي ضمن كتابه"**مدخل إلى الأدب العجائبي introduction à la littérature fantastique** حيث أدرج نصوصا تحمل بحاجياتها الرعب و الخوف فلكل محكي أدبي مظهران متلازمان متكاملان و متداخلانإنّه حكاية و خطاب في الوقت نفسه، و لعل هذا الذي ذهب إليه " **رولان بارت**" **Roland Barth**عندما وجد أنّ الحكي هو عبارة عن لغة مستعملة شفاهية أو كتابية .

5.1 الأدب تخييل :

نعود الآن إلى إشكالية الأجناس الأدبية فيعتبرها " **تودوروف**" قضية مغلوط فيها تاريخيا وذلك اعتبارا من إثارة التساؤلات التالية كيف بالإمكان أنّ تحدد نموذج لجنس أدبي ما في حين عدم وجود معيار خاص لوصف أي من الأجناس الأدبية؟، هذا ما يؤكد

قائلا : إنّ الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو في أي من هذه تزجية للوقت لا تقع فيه أنّ لم يكن مغلوطا فيه تاريخيا ، أنّ دراسة الأدب العجيب تفرض أولا معرفة ما معنى جنس أدبي.[1]

و قبل الخوض في أغوار هذه المسألة نعمد إلى ضرورة تلقي هذا المبحث عند الإشكال التالي: كيف تأصل الغريب في الخطاب النثري ضمن حقل شعرية النثر ؟ أم أنّ الشعرية النثرية هي التي تقع داخل مدارة الكتابة التخيلية ؟ .

لقد جاءت الشعرية الجديدة مناقضة لّما جاءت به الشعرية الكلاسيكية من ثمة بدا واضحا اهتمامها بالأجناس التي لم يكن معترف بها في زمن من الأزمان،فأدرجتها الشعرية داخل الأدب الرسمي ، و من هنا جاءت جدلية الأدب و اللاآداب، و إذا كان الأدب يحيل على الحقيقة فإنّ اللاأدب يحيل على الكذب ، و من هنا ، فإنّ الأدب تخييل و هذا هو الحقل الأول للبنيوبة التي تعتبر الأدب جزء منها و بصورة عامة يمكن القول إنّ الفن محاكاة بواسطة اللغة كما أنّ الرسم محاكاة بواسطة الصورة ، و إذا خصصنا ، فيمكننا القول أنّه ليست أي محاكاة كأنّت و ذلك لأنّنا لا نقلد أيضا كائنات أو أفعالا ليس لها وجود و لهذا فإنّ الأدب تخييل و هذا هو تعريفه البنيوي الأول [2].

و قد تراجعت الشعرية الكلاسيكية لّما كانت تحاوله فعلا حيث تنازلت عن البحث عن الأدب الصادق لمحاولة إدراج الكتابات النثرية التي لم تشملها المقاربات المحدثة كالغريب من النثر و الكتابات التخييلية و السيرية و الروايات البوليسية و الخرافات والقصص .

و هنا يأتي " **رولان بارت**"**Roland Barth** للتمييز بين الأدب الرسمي و الأدب الهامشي باعتبار أنّ الأدب الهامشي هو ذاك الأدب الذي سقط عن سلم تصنيف الشعرية الكلاسيكية و المستثنى من الأدب الرسمي .

---

[1] –Etudier la littérature fantastique implique qu’on sache ce qui est un genre littéraire, Tzvetan Todorov : introduction à la littérature fantastique,p**07**.

[2]– تزفيطان تودوروف: مفهوم الأدب، تر : منذر العياشي ص: ص **40**،**39**.

و يبدو من مجمل ما ورد أنّ بروز الرومانسية الألّمانية لدى الإخوة **شليغل** و **غوته** قد الغى محددات التصنيف الذي أحدثته الشعرية الأرسطية و ما بعدها ، باعتبار أنّها حركة أرهصت لعدم خضوع النص إلى فاعلية النظرية الأجناسية و ذلك ضمن تصوّر متطرّف يسلّم بهذه النظرية و هو ما إستوجب إدراجه ضمن الشعرية الكلاسيكية .

و ربما كان مستحسنا ألا نغفل هنا " الوقوف على شعرية **أرسطو** باعتبار أنّجازه المتميز المعنون بـــ **فن الشعر** الذي هو نظرية وصفية للأجناس التمثيلية (الملحمة المسرحية و الشعر الغنائي) و هذا هو الذي إنتهى إليها أيضا " **أفلاطون**" **Aplaton**و من ثمة فإنّ الشعرية الأرسطية هي تجسد لسلم تمفصل الأجناس الأدبية .

و إذ نحن نصب مجمل هذا الطرح، يستوقفنا " **تودوروف**" ليرسم لنا مدى تطور النظرية الأرسطية الوصفية، و لعلّ أهم ما وصلت إليه هذه الأخيرة هو بروز الحركة الرومانسية الألّمانية التي أرهصت لميلاد علم مستقل و هو نظرية الأدب بعد أنّ عاني النص لمدة طويلة من التطرق الفكري الذي ساد الأجناس الأدبية حتي ظل حبيسه و بذلك جاءت صورة هذا النص بارزة على الشكل الذي أرادته له الشعرية الكلاسيكية المهيمنة إلى أنّ استطاع تجاوز سلمية التضيق و راحت تؤدي فاعلية إنفلاتها من التموقع داخل الأجناس باعتبار الفجوات البنية التي تضعها داخل الخطاب النثري، و بالتالي توجهت المقاربات النصية إلى الأخذ بتلك الفراغات التي تجاهلتها الشعرية الكلاسيكية مثل الكتابات التخيلية التي تخترق الجنس الأدبي فيتراح النص عن الكتابة التي تؤديه من جهة ماتحتويه هذه الكتابات من بطولات و إنفعالات حسية تؤدى مجملها فاعلية الغرابة فالكتابة هي إنتقال و خرق لكل نمطية مفروضة و ليست ممارسة مهنية محضة ، إنّما فضاء من التفاعلات تخترق من خلالها الكاتب حدود الأنواع لخلق فضاء جديد (1).

و لئن كان مبدأ السرد هو أهم ما في النظرية النثرية و هو الوجهة الأولى في النقد التحليلي، فإنّ **تودوروف** عني بالسرديات غير الأدبية منذ كتابه **الأدب و الدلالة** إلى

[1]- عبد الجليل محمد أبلاغ : شعرية النص النثري، مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري ، شركة النشرو التوزيع، الدار البيضاء،ط2002،1،ص **30**.

كتابه **شعرية النثر** و من هنا راح **تودوروف** يؤسس تفكيره حول تحليل نصوص نثرية كانت قد أسقطتها الشعرية الكلاسيكية من سلم تراتيبها، و بمعنى أوضح حول الحكايات الغرائبية الروسية محاولا تجاوز قواعد الجملة لإيجاد قواعد الخطاب عامة، و كذا حكايات "**ألف ليلة و ليلة** و **قواعد ديكاميرون** و **الأوديسا** و قصص **الأشباح** " **لهنري جيمس**"وروايات بوليسية و بذا، يمكننا القول إنّ " **تودوروف**" يبحث عن استخلاص الأنّواع الأدبية للسرد.

و أمام هذا المعطى لا نغفل الإشارةإلى "**فلادمير بروب**" vladimir prop من أنّ الخرافة منفذ من منافذ خروج الخطاب النثري عن المعيارية من جهة كونها وصلت إلى ما هو مستثنى عن مداره التصنيف **فبروب** حاول استنطاق النص الخرافي، و هكذا فإنّ الخطاب الأدبي هو تلك الممارسة الأدبية التي تخضع لأداة فوق طبيعية فهي تستخدم قواعد فنية و جمالية معينة و يعتبر " **فلادمير بروب** " عبر إنجازه المتميز " **مورفولوجية الخرافة** " رائدا في هذا المجال عندما حاول الاقتراب من النصوص السردية عبر الحكاية الخرافية من جهة البناء النص الداخلي .

و يستخدم مصطلح العجيب لكل خطاب يثير فينا نوعا من الأحاسيس المخيفة المرعبة أو المدهشة فما هو العجيب ؟ هذا ما نحاوله من خلال ما ورد عند **تودوروف** وذلك من أجل اكتشاف وجهة نظر حول العجيب و حتى كيف وظّف هذا المفهوم داخل كتاباته .

لقد اعتمد " **تودوروف**" في مفهومه للعجيب على مقولة " **موريس بلانشو** " القائلة : وحده الكتاب مهم كما هو بعيدا عن الأجناس خارج خانات النثر و الشعر والرواية و الشهادة التي يأبى أنّ تنتظم تحتها التي يدين سلطتها في أنّ تثبت له مكانة وتحدد شكله ، لم يعد أي كتاب ينتمي إلى جنس كل كتاب مرجع إلى الأدب الواحد. (1)

1– تزفيطان تودوروف: مدخل الأدب العجائبي تر : الصديق بوعلام ،دار الكلام ، الرباط، المغرب ، **1993**، ص **31**.

و لّما أنّ رأي الكاتب أو الناقد يتأصل دائما في كتابات النقاد الآخرين، ذلك أنّ كل الآراء الجاهزة قد تميز عندما تقابل مقولات النقاد آخرين هذا هو الذي يذهب إليه " **تودورورف**" عندما قال : "... الحقيقة التي لم تعد بمعنى المعلومات الصحيحة و حسب وإنّما أيضا كأفق لبحث مشترك بين الكاتب و الناقد فأفضل وسيلة لاكتشاف قصد الكاتب هي قبول الحوار و إبداء الرأي إذن بالصوابية المحتملة لأحاديثه و دعوة القارء بذلك إلى الأنخراط بدوره في البحث عن الحقيقة عوضا عن تقديم موضوع جاهز إليه بهدف إلى إثارة الصمت المعجب. (1)

و عند هذا البسط يجد " **تودوروف**" أنّ العجائبي هو جنس مستقل عن باقي الأجناس الأدبية و السؤال الذي هو بصدد الطرح هو هل يعتبر العجائبي جنسا أدبيا ؟ أم هو تقنية سردية تستخدم للحكي ؟ هل العجائبي هو جنس مستقل عن باقي الأجناسالأدبية فهو يعتبره صنف من الأدب ، فالأدب العجيب هو إذن جنس أدبي و " **تودوروف**" لا يهتم بهذا النوع من الأدب كعملية مخصوصة و لكن الموضوع الذي يعنيه هو اكتشاف قاعدة توظف عبر نصوص كثيرة فتجعله يطبق عليها إسم أثار عجيبة (2) .

و ربما كان مستحسنا ألاّ نغفل الوقوف على مدى إنخراط الخطاب العجائبي ضمن دائرة الأجناس الأدبية و قد جاء " **تودوروف**" بأنّ لفظي الجنس و النوع تختلفان بحسب إنطباعها على المخلوقات الطبيعية أو على الآثار الفكرية ، فلو أدركنا ما هو جنس النمر تمكننا من استنتاج خصائص كل نمرو مجيء نمر جديد و لا يعني تغيير هذا النوع و الأمر كذلك بالنسبة للملحوظات اللغوية فالجملة التي يقولها الفرد تؤثر في قواعد النحو بل يجب على هذه القواعد أنّ تمنحها فرصة استنتاج خصائص تلك الجملة (3) لم يذهب

1- تزفيطان تودوروف: نقد النقد ،تر : سامي السويدان، ص **117**

2- l'expression « littérature fantastique» se réfère a une variété de littérature ou comme on dit comminent a un genre littéraire examiner des œuvres littéraire dans la perspective d'un genre et une entreprise tout à fait particulier. Dans le propos qui est le nôtre , c'est découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs texte et nom fait leur applique le nom d'œuvre fantastique, **T.T** introduction à la littérature fantastique ,p**07**.

3 - le concept de genre «(ou d'espèce) est emprunté au science naturelles , ce n'est pas un hasard d'ailleurs, c' est le pionnière de l'analyse structurale de récit … il existe déférence qualificatif quant aux sens du terme « genre » et « spécimen » celons qu'il sont appliques aux être naturelles ou aux être naturelles ou aux œuvres de l'esprit … sachant ce qu'est l'espèce tigre , nous pouvons en déduire les propriétés de chaque tigre particulier , **T.T** introduction à la littérature fantastique, p**08**.

"**تودورورف**" إلى أنّ كل ما هو أدب جماهيري مثل حكايات البوليسية و الروايات البوليسية و الخيال العلمي ... الخ قد يثير قضية الجنس الأدبي [1] .

و بذا ، فإنّ النقد العربي يقر أنّ الأدب العجائبي هو جنس أدبي، فهو خطاب يتمثل في كل ما هو مخيف و مرعب كالأشباح و البيوت المسكونة، و يعد الأدب العجيب هو الخطاب الذي تعرف القوانين التي تحكم طريقة بنائه فالبطل بذاته يشعر بإندهاش شديد أمام ما يحدث أمامه باعتباره أمام مشهد فوق طبيعي، هذا ما يقر به "**تودوروف**" قائلا : " نترك العجيب لتدخل إلى جنس مجاور و هو الغريب، فالعجيب هو التردد الذي يقع فيه الكائن الذي لا يدرك إلا القوانين الطبيعية و هو أمام حادثة فوق طبيعية "[2] .

و قد يأتي إلى الذهن طرح السؤال الثاني: من أين يأتي العجيب ؟ أو ما هي مصادر إنبثاقه ؟ يبدو أنّ " **تودورورف**" سيجيبنا عن هذا السؤال من خلال الاستنتاجات التي بناها حول الروس " **فلادميرسولفيوف"Vladimin Solviov** فعلينا دائما الاحتفاظ بالإمكانية الخارجية و الشكلية لتفسير الظواهر، و في الوقت نفسه فهذا التفسير قد يملك احتمالا داخليا خاصا به [3] و يضيق " **تودورورف**" أنّه بعد مرور سنوات جاء أحد الإنجليزيين و هو "**غودس جيمس** " الذي يرى أنّه ضرورة إيجاد منفذ للخروج من أجل إيجاد تفسير طبيعي و لكنه يضيف هذا المنفذ قد يكون ضيقا بحيث لا نستطيع استعماله [4]

و صوب هذا البسط يجيب " **تودوروف**" من السؤال الذي طرح قبلا فيقول أنّ للظاهرة الغربية تفسيرين و ذلك لوجود نوعين من الأسباب أسباب طبيعية و أسباب فوق

---

[1] -pour revenir à la matière qui est la nôtre seule la littérature de masse (histoire policiers romans science fixions , feuilletons) devait appeler la notion de genre, T.T introduction de la littérature fantastique

[2] -en quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique c'est l'héritassions éprouver, par un être qui ne connait que les bois naturelles, face à un évènement en apparence sur naturel. T.T, Ibid, p**29**.

[3] -on garde toujours la possibilité extérieure et formel d'une explication simple des phénomène , mais en même temps cette explication et complétement privée de probabilité interne . T.T, Ibid ,p**30**.

[4] -Quelques années plus tard un auteur englais spécialisé dans les histoires des fantômes … , il est parfois nécessaire d'avoir une porte de sortie pour une explication naturel , mais je devais ajouté : que cette porte soit assez troite pour qu'on ne puisse pas d'en servir. T.T, Ibid , p**30**

طبيعية و التردد الواقع بين الاثنين هو ما يؤدي إلى خلق فعل العجيب [1] فالبطل داخل النص العجيب يكون في مرحلة تردد بين التفسير الطبيعي العقلاني و بين التفسير فوق الطبيعي اللاعقلاني هذا ما جاء به " **تودوروف**" من خلال أحد الأمثلة الألّمانية المعاصرة من أنّ البطل يشعر باستمرار بالتعارض و التمييز بين العالمين العالم الطبيعي و العالم العجيب و يقع هو نفسه في حيرة امام الاشياء الرائعة التي تحيط به [2] و يمكننا القول بعد هذا أنّه يصبح الخطاب عجيبا إذا اقتحمته كائنات لا محل لها من الوجود العقلاني فهي تتجاوزه و يجد " **تودوروف**" أنّ مفاهيم العجيب الموجودة بفرنسا في الكتابات المعاصرة و لو لم تكن مطابقة لمفاهيم (و التصور هنا أنّه يقصد الأدب الروسي) فهي لا تعارضه ويضرب لنا بعض الأمثلة المتعلقة بالعجيب ... يتميز بخروجه عن الإطار الحياة الواقعية وفي تعريف آخر للعجيب ، الحكاية العجيبة تقدم لنا أنّاس العالم الحقيقي أين نحن أنّاس مثلنا يتواجدون فجأة أمام اللاتفسير[3]، و لّما أنّ الأدب العجيب تحكمه قوانين فوق طبيعية وقائع عجيبة فالواقفة تنتج في حين العقل لا يجدلها تفسيرها هو " **ألفونس**" يستلقي على سريره و بمجرد غفوته جاءته امرأة زنجية نصف عارية و دعته إلى مرافقتها إلى غرفتها وأخذته إلى غرفة تحت الأرض أين استقبلته شابتان و قدمتا له طعاما و شرابا لذيذين و"ألفونس" يشك أن هاتين فتاتين إبنتا عمه و إنقطعت الحكاية بمجرد صياح الديك، غير مقتنع بوجود قوى فوق طبيعية أصلا و عند استلقائه فوق السرير لحقت به الشقيقتان (ربما كان حلمّا) و لكن ما هو أكيد هو أنّه عندما استفاق صباحا لم يجد نفسه فوق السرير ولا في غرفة تحت الأرض وجد نفسه تحت المشنقة و جثتين الأخريتين لجانبه هذا إذن الحادث فوق الطبيعي الفتاتان الجميلتان تحولتا إلى جنيتين [4] .

1.- Il y a un phénomène étranger qu'on peut expliquer de deux manières, par types de cause naturelles et surnaturelles la possibilité d'hésiter entre les deux créé n'effet fantastique. T.T, Ibid , p **30**

2 - Voici encore un exemple allemand et plus récent .. le … sent continuellement et distinctement la contradiction entre les deux nombre, celui du réel et celui de fantastique et lui-même et étonné devant les choses extraordinaire qui l'entourent. T.T, Ibid , p **30**

3 -il faut remarquer encore que les définition de fantastique qu'on trouve en France dans des écrits récents si elle ne sont pas identique à la nôtre . ne la contredisent pas non plus … nous devant quelque exemples puiser dans le texte … le fantastique … ce caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vis réel … le récit fantastique … aime nous présenter, habitant le nombre réel on nous sommes des hommes comme nous, places soudainement en présence de l'inexplicable

4 -Alphonse ce met au lit les deux sœurs le rejoignent (ou peut être le Rêve-t-il seulement) mais une chose et sur quand il se réveille il n'est plus dans un lit , il n'est plus dans une salle … j'ai couché … les cadavre des deux sœurs il été couchés à mes coté … voici donc un premier évènement surnaturel :

و يبدو أنّ إنفعال "**ألفونس**" قد تهدّده عدة عوامل أخرى و هي التأويل و ذلك عندما يؤول البطل مغامراته أنّ لا شك في كون إبنتا عمه من لحم و دم و ليس شبحين وهنا يأتي " **تودوروف** " ليؤكد أنّ الطارئ عند خروجه من عالم الشخصيات و عودته إلى (ممارسة القارئ) هناك خطر يهدد العجيب و يوجد الخطر على مستوى تأويل النص.

و أخيرا يطرح " **تودوروف**" التساؤل الثاني : ما الذي يجعلنا بفصل بين الأدب واللأدب " إنّ بتفكيره هذا و إنشغاله، يحاول تجاوز الأدب الرسمي الذي صيغته الكلاسيكية و بذا فهو يحاول فتح الصيغ اللأدبية أي الخطاب اليومي المهمل مثل الروايات البوليسية و الأدب النثري و كذا نثر الغريب و هذا الذي يسمّى اللأدب و هو المستثنى من الأدب الرسمي أي الخارج عن المعيارية القديمة .

و أنّطلق **تودورورف** من "**نورثروب فراي** " كون هذا الأخير قد أثار قضية الأدبية كما اعتمد تحليل " **فلادميربروب** " لأنّه اهتم بما كان مهملا من خرافات روسية ، هذه الخرافات التي تدخل في إطارالأدب النثري الغريب هذا ما يبرر اهتمام " **تودوروف**" بالرويات البوليسية و الآداب البدئية أي تلك التي كانت تتناولها المجتمعات الأولية كالمجتمعات الإفريقية .

أمام هذا التشكل فإنّ " **تودوروف**" حاول تحريك مسألة الغرابة في الأدب تلك المتمثلة في الميثولوجيا أي التفكير الأولي فهو أصل الأدب مع أنّها ليست أدبا مع أنّها ليست أدبا.

2- الشعرية عند " جون كوهن"

يعدّ الانزياح آلية من آليات الشعرية باعتباره أسلوب معين في الكتابة والانزياح هو مصطلح نقدي ظهر في الدراسات اللغوية . نظرا لارتباطه بما يسمى

---

deux belle filles sont devenus deux cadavres , Alphonse n'est pas pour autant encore convaincu de l'existence de fort sur naturelles **T.T** introduction à la littérature fantastique, p :p **32**,**33**.

بالأسلوب و بذا فإنّ "**كوهن**" يعرف الشعر على أنّه انزياح عن قانون اللغة العادية تماما كما يعرف الأسلوب بأنّه انحراف أو انزياح بالقياس إلى قاعدة أو معيار ، مما يعني أنّ الانزياح هو الأسلوب ذاته.

و لكي نميز النثر عن الشعر فلابد أن نشير إلى أنّ النثر هو المعيار بينما ، الشعر هو انزياح عنه، و الأسلوب هو كل ما ليس مطابقا للمعيار العام إنه انزياح و خطأ مقصود فهو إذن الطريقة المقننة لمخالفة الكتابة العادية؛ فالانزياح إذن هو طريقة الكاتب الخاصة التي يتراح بها عن المعيار الحقيقي.

و أمام هذا البسط؛ لابد من الإشارة إلى أن "**جون كوهن** " واحد من النقاد الذين يدرجون الشعر ضمن الشعرية بل إنّ الشعرية موضوعها الحقيقي هو الشعر، و ليس النثر فالأدب بكليته مستبعدا جدا من أن يكون موضوعا للشعرية بالنسبة إليه . و هو يتصور أيضا أنّه من أجل أن يحدد الانزياح لابد من مقارنة الشعر بمعيار النثر باعتباره أنّ الكتابة النثرية تقترب من النثر العلمي و هو بدوره يقترب من الدرجة الصفر من حيث الانزياح و أنّ اللغة الشعرية (الشعر) هي غريبة عن المّالوف، و ذلك بواسطة خروجها عن المعيار و خرقها للقانون و هو الأمر نفسه الذي مثله **كوهن** بخط مستقيم يمثل طرفه الأول النثر العلمي العقلي الخالي من الانزياح و الطرف الثاني الذي يكون فيه الانزياح كبيرا وبينهما توجد أنواع متعددة و متفاوتة من درجات الانزياح، يحاول **كوهن** أن يرسخ مبدأ التعارض بين الشعر و النثر، و هذا الإجراء هو الذي يمنح لنا فرصة دراسة الاختلافات داخل شعرية النصوص بدء من المدرسة الرمزية التي بلغ فيها الانزياح أقصاه و من ثمة أمكننا القول أنّ قياس الشعرية في نصوص متعددة عن طريق ما يسمى **بالأسلوبية الإحصائية** وهي تلك التي تحصي درجات تفاوت الانزياحات داخل النصوص و بالتالي يتمّ تطبيق نتائج هذه الإحصاءات على الأسلوبية التي تدرس الانزياحات اللغوية.

و بذا، فإنّ الانزياح عند "**جون كوهن**" ينهض على مبدأ التعارض والاختلاف بين الشعر و النثر و يتم تحقيق هذا التعارض على مستويات البنية اللسانية

كالوزن و القافية و الإيقاع و حتى على مستويي التركيب من حيت التقديم و التأخير والدلالة من حيث الخروج على اللغة المّالوفة.

يذهب **جون كوهن** في كتابه "**بنية اللغة الشعرية** " إلى أهمية اللسانيات في الدراسات اللغوية لأنّها تفسّر اللغة باللغة نفسها، و هو الشيء الذي تلتقي فيه الشعرية مع اللسانيات باعتبار أنّ الشعرية تتخذ من الشعر موضوعا لها، فقط يكمن الاختلاف في كون اللسانيات تتخذ من اللغة بأكملها موضوعا لها . بينما تتخذ الشعرية من الشعر فقط دون الأدب عامة موضوعا لها و بذا فإنّ الشاعر، و هو يحاول الانزياح عما هو مألوف فهو يحاول خلق علاقات جديدة بين الكلمّات المعروفة من أجل استخراج علاقات جديدة و بالتالي دلالات جديدة فمهما كان , فإنّ عملية الانزياح تهدف إلى تحقيق عملية التواصل لكن بطريقة مثيرة مختلفة شيء ما عن باقي أساليب التواصل الأخرى أي بطريقة تثير جملة من الإحساسات و التأملات و العواطف ...

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الانزياح يناقضه ما يسمى بالاستعمال الذي هو عبارة عن أسلوب يختفي فيه الانزياح، فهو كلام عادي و بسيط دون زرع أي إثارة للأحاسيس، في حين أن الانزياح هو أسلوب يلجئ آلية الشاعر ليصل إلى هدفه المنشود عن طريق المراوحة اللغوية. "إنّ قانون خرق اللغة دليل على وجود الانزياح و لكن وجوده يشكل متواتر لا يعني انه الشرط (لا وجود للشعر بدونه) و الكافي (لا وجود له خارج الشعر) للواقعة الشعرية "[1].

و إن كان الانزياح يظهر بشكل أكبر في النصوص الشعرية أكثر منها في النصوص النثرية، فإنّ الانزياح يقوم بتحويل الدلالة الطبيعية الواضحة و هي ما يسميها "**جون كوهن**" بالدلالة المطابقة إلى معنى إيحائي آخر و هو ما يسمّى بدلالة الإيحاء laconnotation و الشعرية بالنسبة إليه متعلقة بالانزياح بل هو مبدأ أساسي لتشكيل جماليات الخطاب الأدبي في ابتعاده عن اللغة العادية. و تتميز لغة الشعر بلغة الإيحاء في حين

[1] - la façon de violer le code de langage normale est une preuve d'existence de l'écart mais la fréquence… dans le poème ne dit pas qu'il est la condition nécessaire (il n'ya pas de poésie sans écart et suffisante (il n'y a pas d'écart sans poésie) du fait poétique . John kohen : structure du langage poétique, champs Flammarion, **1966**, p**28**.

لغة النثر هي لغة تقريرية مباشرة، و عن طريق الشعر يتم تجاوز الظواهر السطحية بهدف الوصول إلى إدراك المعاني الخفية " إن المطابقة هي وظيفة النثر ، بينما الإيحاء هو وظيفة الشعر الذي هو تحويل الفعل و إنتاج الانفعال , و بالتالي فان هدف القصيدة هو التعبير عن بعض الانفعالات المتشابهة "[1] و يذهب " **ريفاتيرRifatterre**إلى أن "الأسلوب هو الوسيلة التي يراقب من خلالها منتج الرسالة و يتم إنعاش يقظة المتلقي بواسطة تأثيرات غير متوقعة، و قد كرست الشعرية البنيوية مفهوم الانزياح و ساهمت في ترسيخه، ووجود الانزياح في الشعر إنما هو تجسد للوظيفة التي يسعى الشعر إلى ترسيخها؛ و الشعر في نظر **جون كوهن** هو عبارة عن خطاب يهدف إلى تحقيق عملية التوصيل " فالانزياح هو تشكيل لصورة شعرية يتغير بموجبها المعنى ، و لكي تحقق ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها " .[2]

و تمرّ النصوص الفنية بمرحلتين إثنين أولاهما؛ هي مرحلة عرض الانزياح و فيها يسعى الكاتب إلى مخالفة القواعد اللغوية و الخروج عنها و كذا تحطيم البنيات الدلالية والتركيبة و النحوية أمّا ثانيها فهي مرحلة نفي هذا الانزياح وهي مرحلة خاصة بإعادة بناء إلى الانتقال من فقدان الدلالة إلى مرحلة العثور عليها.

وهناك أدوات عدة من شأنها أن تخدم اللغة الشعرية، من هذه الأدوات الاستعارة التي تختلف عن الصور المتبقية مثل القافية و التقديم و التأخير التي هي عبارة عن إنزياح السياقية في حين أن الاستعارة هي انزياح نسقي، فالشاعر يهدف إلى تغيير اللغة عن طريق تغيير المعنى " فالنص في هدم و بناء لغوي لإعادة بنائه من جديد و هو عرض للانزياح بهدف نفيه و تصبح المرحلة الأولى رغم أهميتها وسيلة غايتها المرحلة الثانية.[3]

---

1 - la dénotation et la fonction de la prose, tandis que la connotation et la fonction de la poésie qui … compromis de transmettre un fait et produire une émotion, alors que le but d'un poème est … certaines émotion du poète et d'exister en nous des émotions analogue. Ibid, p **194**

2– جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، دار توبقال ، المغرب ، ط**1**، **1986** ، ص **173**.

3- « la poésie détruit la structure linguistique dans le but de la reconstruire elle représente... reduire. malgré l'importance et la négativité de la première étape, Jean cohen : Ibid, p **192**.

و بذا، فإنّ الاستعارة و المنافرة عبارة عن صورتين متشابهتين من الناحية البنيوية ويطلق **جون كوهن** على هذا النوع الدلائي بالمنافرة و بالضبط الانزياح الاسنادي.

ومن خلال ما ورد يتبين لنا أن العملية الاسنادية هي عندما يولد الشعر من المنافرة و هي عدم الملائمة بين المسندات كأن نقول مثلا "**الليل الأخضر**" فإنّ أخذت هذه العبارة معناها الحرفي لنبين حالة من المنافرة فهذا العرض لابد من أن نذكر فيه بأنّه ليست كل الانزياحات تخدم اللغة و تخدم العملية الشعرية و يذكر "**جون كوهن**" الفرق بين النظم و بين الجملة النثرية " القصيدة النثرية تقف عند نهاية الجملة فنحترم الصورة الصوتية الدلالية بعكس النظم المنافي للنحو أي أنّه انزياح بالقوانين الصوت و المعنى في النثر ، يمكن إذن أن نعّرف النظم بأنه نقيض الجملة [1] و يمكن إجمال مظاهر الانزياح عند "**كوهن**" فيما يأتي:

1.2 **اللغة العادية**: و يهدف هذا النوع من اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة باختلاف الأصوات ترسيخا لفكرة "**دوسوسير**" De ssaussureو هي أن اللغة تنهض على الاختلافات، بينما يسعى الشعر من خلال أدواته إلى محاولة نشر التجانس الصوتي وتقويته مما يؤدي إلى إخفاء تلك الاختلافات، و بالتالي يحدث انزياحا على المستوى الصوتي، كما أن اللغة تتميز بترابط الجمل دلاليا و نحويا باستعمال النقط و الفواصل بخلاف النظم الذي يخرق هذا الترابط:

وبذا، فإنّ اللغة الشعرية هي ذلك الكل المشكّل للجزئيات " فالشعر هو تكامل لكل الجزئيات ليتشكل كلا دلاليا أي أنه تشكيل خاص ، و هو الذي تجتمع فيه جملة من المميزات منها الأفكار و الأحاسيس و طبيعة الشاعر و أسلوبه و لغته التي تتغير بحسب طبيعة الكتابة، و المعنى الكلي يتجسد بدء من هذه الكلمّات إلى الأبيات و المقاطع للحصول على دلالة شاملة لا تتجزأ. إضافة إلى أن الكتابة على الشعر نفسه صعبة لأنّ لغته مستعصية على القبض، و الشعر هو في أصله عبارة عن شكل و مادة وظل مفهوم

[1]-« le poème en prose coupe en fin de phrase , et respecte le parallélisme phonique a la défiance de vers qui est antégrammaticale c'est à dire le vers et un écart par-rapport aux règle du parallélisme du son et du sens qu'en connait en prose . on peut donc définir le verbe comme un … Ibid , p **69**.

الشكل ردحا طويلا من الزمن و هو ينتقل من مجرد كونه مفهوم خارجي" مجموع العلاقات المعقدة بكل عنصر داخل النسق و مجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأدائه وظيفته اللغوية."[1]

و لعلّ هذا التصور يكتشف لنا أن حقيقة الكلمة إنما تكتسب أثناء وجودها في وسط جملة من الكلمّات الأخرى أي في علاقاتها مع باقي وحدات النص و مدى إنتاجها معها و بذا، فهي تشكل بهذا التركيب كلا دلاليا مرتبطا أي أنها تركيب خاص يشمل على جملة من المميزات و الأفكار و الأحاسيس و هذه التشكيلة هي في الواقع مكوّنة من مفهومين أساسيين و هما الدال و المدلول le signifiant et le signifié فيمثلك الكاتب انطلاقا من هذه المعطيات أدوات أساسه تمنحه فرصة تنويع الكتابة و زرع نوع من الإثارة في نفسية القارئ " **جون كوهن** " كغيره من اللسانيين إدراج السياقات الخارجية في دراسته للشعر ، و يرى بأنّ الشعرية تدرس هذا الشكل الذي تختلف طبيعته في النثر و يؤكّد بأنّه العنصر الذي يُصعب عملية ترجمة القصيدة التي تعتبر خروجا من سياق لآخر و ذلك لأنّها كيان يشبهه "**كوهن**" بالنحلة التي تعّودت ماءها وتربتها وهواءها و حين تنتقل إلى تربة أخرى تفقد بريقها و حياتها ." [2]

و القصيدة انطلاقا من هذه المعطيات، فإنّها ترفض الترجمة باعتبارها شكل فهي تستجيب لفعل الترجمة لكن شكلها فإنّه ينهدم و يزول بالتالي الشعر يرفض الترجمة فهو كباقي النصوص تحتوي على شكل للمحتوى و مادة ، فالمّادة تقبل الترجمة أمّا الشكل فغير قابل لذلك لان الترجمة تقضي بأن يكون النص في اللغة المترجم إليها متشابها أو أكثر قربا من النص المترجّم على مستوى الدلالة و الأسلوب. ويضيف " **كوهن**" في المضمار نفسه : " إنّ النقد الخارجي على الرغم من أهميته لا يولي الشكل العناية في تشكيل الظاهرة الشعرية، ولا يزال هذا النقد المتأثر أو المطبّق لمناهج العلوم الإنسانية على الأدب، يعتبر

1- La forme et l'ensemble des relations nouées par chaque élément a l'intérieure de système, et cette ensemble de relation permet a un élément donné de remplir sa fonction. Ibid, p**28**

2 –la poésie refuse la traduction et comme tout texte elle comporte une forme substance du contenu, la traduction substantielle et possible , tandis que la traduction formelle ne l'est pas car la traduction… que le texte traduit soit identique au texte originale au niveau de la sémantique et du style. Ibid, p :p **34/35**.

الشكل في النص الأدبي عرضا أو ديكورا ليس إلاّ، وهو نقد لا يعقل إلا داخل الأصول والتاريخ و مهمته الأولى في شرح النصوص و تقنيتها ومن ثم قتلها و إفراغها من المحتوى."[1]

من هنا نستشف بأنّ ترجمة الشعر هي في الواقع خيانة، و إن استطعنا ترجمة المّادة أي المّادة اللغوية فنحن لا تستطيع ترجمة شكل هذه المّادة، وبذا، فإن الشعر يأبى الترجمة فان هذا يهدد جمالته . وحتى تصل القصيدة إلى هذه الجمالية إلى درجة الكمال كما يقول " **جون كوهن** " يجب على اللغة أن تقبل التحليل في مستويين صوتي و دلالي وأن الشعر الكامل هو الذي يعتمد المستويين لتصل لغته إلى الكمال و هكذا فإنّ الجمالية تنشأ من هذه الصعوبة و من استعصائه على القبض.

و يجدر بنا هنا، في هذا المقام، أن نذكر مدى أهميته الوظيفة الشعرية داخل القصيدة دون الوظائف الأخرى. كخطاب أدبي دون أنواع الخطابات الأخرى و في هذا المقام يقول **عبد القادر فيدوح:** " من الواضح أنّ الشعرية تلتمس معطيات النص كلمّا تغلق بدرجة انزياحه لأن في ذلك إشارة لقوة الأسلوبه على ابتكار لغته و إبراز خصائصه و تلاحم وحداته الدلالية و التركيبية" [2]

2.2 اللغة الإنزياح:

و يعدّ **جون كوهن** من أهم منظري الانزياح و في كتابة " **بنية اللغة الشعرية**"" **structure du langage poétique**"، و في كتابة هذا، فهو يحدد مصطلح **الانزياح** **l'écart** " و هو ينظر للكتابة الشعرية بكل زواياها، و تفاصيلها و هي عموما تبدو لغير المتخصصين سهلة و بسيطة. فهو يؤكد أن لديها إطارها الخاص و كيانها المحدد و سرها الجمالي المتميز.

1-عبد الله بن حلي: مدخل إلى الشعرية عند جون كوهن، مجلة المترجم ع: **4** يناير جوان **2002** ص **75**

2-عبد القادر فيدوح : شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين : مجحلة البحرين الثقافية ، السنة **5** أفريل ، **1999**، عدد**20**.

و تتطلب الدراسة المحايثه للخطاب الأدبي إلغاء كل جوانب الكاتب و المؤلف الاجتماعية و النفسية و العقائدية و التاريخية و التوجه فقط إلى دراسة النص الخطاب من الداخل وبذا، فإنّ " **جون كوهن**" قد انصب اهتمامه فقط على وحدات النص الشعري الداخلية و كذا تحليل مكوناته و دراسة شعرية الانزياح في القصيدة و لعلّ هذا ما تبرره معظم كتاباته " **كتاب اللغة العليا** " **le haut langage**"سنة **1979–مقال المعنى الشعري le sens poétique**

ولا بدّ هنا في هذا المقام، من الإشارة إلى أنّ للانزياح علاقة مع **التناص** بوصفه (الانزياح) آلية من آليات الشعرية باعتبار أن النص الذي تمّ إبداعه هو في الحقيقة يشكل نظاما خاصا عن طريق تداخل و تواسع جملة من النصوص فهو بطريقة ما كتابة مختلفة و مغايرة و جديدة لنصوص قديمة، و لعلّ فعل القراءة هو الأداة التي تبين مدى أهمية تلك النصوص السابقة في تشكيل النص الجديد.

ولعلّ كلاً من الانزياح و التناص تتفقان معا حول وجود الخاصية الأدبية فالأدب يصنع من الأدب.إذن فالنص الشعري ينهض على أنقاض نصوص سابقة و مختلفة لا تظهر و إنّما يظهر منها سوى إيماءات فقط:" فالنص الغائب هو مجموع النصوص المستقرة التي يحتويها النص الشعري و يعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته و من تعطل عملية دراسية و فهم و استيعاب النص المركب و هذه الدلالة الغامضة بدون معرفة حقيقية لهذا النص الغائب و إضاءة ظلمّاته الرمزية[1] و لعلّ الانزياح بالنسبة إلى "**جون كوهن**" إنّ الشعر يكسر بطريقته الخاصة قوانين الخطاب"[2] يقصد هنا "**كوهن**" أنّ الشعر يكسر بطريقته قوانين الخطاب أي كسر المّالوف أو كسر البناء وانكسار النمط و هي كلمّات تنتمي إلى العائلة نفسها و يقول **عبد السلام المسدي** " بكسر المّالوف" [3] ويتصور **محمد مندور** في كتابه النقد المنهجي عند العرب " فهذه كلها

[1]– رحو زهرة : بنية الانزياح في مقدمات الطللية ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، **2008–2009** ص **28**.
[2]– جون كوهن :بنية اللغة الشعرية ،تر: محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، **1986**،ص **176**.
[3]– عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ،دار الطبيعة للطباعة و النشر ، **1983**، ص**41**

أمثلة لّما يسمونه اليوم في علم الأساليب بكسر البناء rupture de syntaxe وهو عبارة عن الخروج عن قواعد اللغة إلتماسا كمال الأداء و روعته (1)

و لعلّ أن الانزياح يدخل ضمن زاوية التعبير و هي كما يقول **أحمد محمد ويس** " من أن فكرة التغيير هي فكرة قديمة في حقل الفلسفة إذ أنها ترجع في أصولها إلى تراث الإغريق و لعلّ "**هيراقليطس**" (ت حوالي **475** ق.م) أشهر من عرف بها- وإن لم يكن أول من قال بها و عنده أن الأشياء في صيرورة مستمرة وفي هذه الفكرة أثرت عنه جملة أقوال من مثل:"كل شيء ينساب ولا شيء يسكن كل شيء يتغير ولا شيء يدوم على الثبات " و أنك لا تستطيع الترول مرتين إلى النهر:لأن مياهها جديدة تنساب فيه باستمرار" و"الأشياء الباردة تصير حارّة و الحارّة تصير باردة و يجف الرطب و يصبح الجاف رطبا" إنّ الأشياء تجد في التغير حياتها ."(2)

و يبقى أنّ الانزياح من المفهوم الفلسفي هو نقيض الثبات و الثبات بدوره هو الذي يمنح الحرية التي ينشدها كل إنسان على وجه الأرض، و لعلّ نفس الإنسان ميالة إلى كل ما هو جديد و مبدع حديثا، و في هذا؛ يتصور **لبليخانوف***و هو يحاول أن يقدم تعليلا حول العبقريات الجديدة التي لا تستهوي ما هو قديم، و تميل إلى ما هو جديد " الجمهور إن هو ظل راضيا عن القديم، فلن تجد العبقريات الجديدة الرواج لبضاعتها المستحدثة، و لهذا فهم يندفعون في ثورة محمومة ضد القديم دفاعا عن الذات و ليس دفاعا عن أية فكرة جديدة يافعة."(3)

وقد اتخذ الانزياح عدة مرادفات من بينها العدول و الانحراف و الانزياح من التروح ومن الفعل انزاح بمعنى ابتعد و يقابله في القاموس الأجنبي الفرنسيl'ecart أما أقدم

1-محمد مندور: النقد المنهجي هو أطروحة نال بها الدكتوراه بجامعة القاهرة سنة **1943** بعنوان تيارات النقد العربي في القرن **4** هـــ

2-احمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص:ص **15**. **16**

*-**لبليخانوف**: ثوري و مفكر روسي مؤسس الحركة الديمقراطية في روسيا و هو منظر ماركسي بارز وأيضا شخصية اجتماعية بارزة و بعد دراسته لمؤلفاته ماركس أصبح متمسكا بقناعاته المّاركسية وهو مؤسس جماعة " ترزير العلم" من سويسرا **1983** و هو واحد من ابرز الذين قاموا بنشر المّاركسية و تعد مؤلفاته من أكثر المؤلفات شعبية و جاذبية في دراسة الوعي المّاركسي.

3- لبليخانوف: الأدب بين المّادية و المثالية تر: حامد أبوحمداي ط**1**، مكتبة المعارف بيروت ،**1956** ص **77**

استعمال لكلمة انزياح فقد كان فيما وقع عليه بصرنا في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق في تعريب لمصطلح فرنسي هو descente de la matriceوقد عرب بانزياح الرحم، وطبقا لهذا ليس من شأننا إلا باعتبار واحد هو التنبيه على أن الكلمة العربية قد أقرت بالاستعمال."[1]

و الانزياح قد عُرف قديما يعود هذا القدم إلى عهد **أرسطو** الذي ميز بين نوعين من اللغة، لغة أدبية و لغة مألوفة و يتصور أن اللغة الأدبية هي اللغة التي "تنحو إلى الأغراب و تتفادى العبارات الشائعة [2] و يضيف أيضا في المجال نفسه " وجودة العبارة في أن تكون واضحة غير مبتدلة ....أما العبارة السامية الخالية من السوقية فهي التي تستخدم ألفاظا غير مألوفة و أعني بالألفاظ غير المّالوفة الغريب و المستعار و الممدود و كل ما بعد عن الاستعمال[3] .بمعنى أن **أرسطو** يميز بين اللغتين العادية و الأدبية بأن الأولى هي المّالوفة و المتداولة بين الناس، بينما الثانية هي ما وجد فيها غريبا من الألفاظ و غير شائع.

ويقول أيضا: كان "**ريفراديس**" يهزأ بالشعراء التراجيديين لأنهم يستعملون عبارات لا ترد في الحديث قط مثل قولهم: "عن المنازل بعيدا، بدلا عن بعيدا عن المنازل[4]

و أمام هذا التشكل فإن اللغة العادية و الأدبية تحكمهما أرضية واحدة و إن اشتركا في قواعد صرفية و نحوية، إلا أنّ هناك فروقا و هناك حدا فاصلا بين اللغتين وهذه الحدود الفاصلة هي التي من أدوار البلاغة و مهمتها تكمن في كشفها:" إنّ الكيان النظري للقول بالانحراف موجود فيها، إذ أنّ المعروف أن الكيان النظري يقيم خلافا تعارضيا بين القواعد و البلاغة فكلمّا أشارت الفصاحة إلى التشكيل اللغوي صارت أكثر قربا من القواعد و بقدر ما تطرح القواعد على أنها فن الاستخدام السليم للغة تطرح البلاغة على أنها فن تجميل الكلام، و من ثمة فإنها تتجه نحو الوصول إلى البر درجة من الإتقان ... إنّ البلاغة تفسر اللغة البلاغية الأدبية بصلة التعارض التي تربط بينها و بين اللغة النمطية وهذه

1- احمد محمد ويس:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية-ص**49**

2- أرسطو: فن الشعر تر: عبد الرحمن بدوي، ص**177**

3- المرجع نفسه، ص **122**

4- المرجع نفسه، ص**124**

اللغة الأخيرة و اللغة الأدبية لهما قاعدة نحوية و صرفية مشتركة و لكن ثمة فروق خاصة تفصل بينها و هي التي تحاول البلاغة أن تكشف عنها، و ثمة تعديلات مختلفة من(تعبير وإضافة و حذف و تحول) تتجه كلها نحو التبادل العرضي لأساس يمثل القاعدة اللغوية وهي تعديلات من ورائها غاية جمالية تمثل في استدعاء اهتمام المستقبل والنئي به عن السأم:[1]

و يتصوّر" **تودوروف**" في المقام نفسه أن نظرية البعد هي من أكثر النظريات شيوعا وهي التي اكتشفها "**جون كوهن**" من خلال كتابة "**بنية اللغة الشعريةو نظرية البعد** هذه مصطلح مرادف للانزياح و الانزياح مصدر للفعل انزاح، أي ذهب و تباعد و هو من أجل هذا أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي Ecart ، إذ إن هذه الكلمة وردت في مجلة مجمع اللغة العربية تعني في أصل لغتها "البعد". حتى بعض الباحثين و المترجمين من العرب ترجمها بذلك و لكن كلمة البعد لا تقوى- فيما أحسب – على أن تحمل المفهوم الفني الذي يقوى الانزياح على حمله[2] . و يذهب "**جون كوهن**" إلى أن البلاغة تعتبر الصور الفنية طرقا خاصة في التعبير مخالفة بذلك الصور و الطرق العادية في الكلام ويذهب "**تودوروف**" إلى أن "البلاغة قد اعتبرتها مند القديم" طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية و عادية أي اعتبرتها انزياحات لغوية و يمكن لمجموع وقائع الأسلوب أن تنضوي تحت تسمية ملائمة تتمثل في كلمة صورة. قد صارت اليوم محتضرة ككلّ ما يأتي من البلاغة القديمة ... ".[3]

و الانزياح كأسلوب معين في الكلام، هو يبتعد عن الكتابة الكلاسكية و إنّما الانزياح هو تلك الأساليب العبقرية و بذا فإن الانزياح هو الخروج عما هو كلاسيكي وفي هذا يقول صلاح فضل" أنّ التعبد لوحدتي الزمان و المكان وما شاكلهما من قواعد لا يتمخض إلا عن فقر في الحبكة و ضيق في الخيال "...[4]

1- أحمد محمد ويس : ثنائية الشعر و النثر ، بحث في المشاكلة و الاختلاف، ص**24**.

2-احمد محمد ويس:الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ،ص**49**

3-جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص**43** .

4- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص ، ص **54**.

و يضف أيضا "فإذا وصلنا إلى الرومانسية وجدناها تؤكد أن كل رسالة تقوم بتكوين رموزها المميزة و من ثم فإن لكل عمل أدبي معياره الخاص [1]ثم ذهب جون كوهن إلى شن حرب ضد البلاغة القديمة و من ثم نفهم رغبة المحدثين و أهمهم نفهم رغبة الرومانسيون في التخلص من هذا البهبج البالي فكلمة "هيا لنحارب البلاغة "ليس لها معنى أخر إنه يشن الحرب على البلاغة المتحجرة و على أشكالها الجاهزة التي ترهق اللغة بدون طائل ولا يقصد تلك البلاغة الحية الفعالة التي لن يكون هناك شعر بدونها.[2]

3- الشعرية عند جيرار جنيت :

يبدو أنّ الدراسات المحدثة قد أولت اهتماما بالغا بالدراسة النصية، ابتداءً من مجهودات الشكلانية الروسية وصولا إلى الوقت الراهن، فالنص بهذا الاعتبار هو عبارة عن بنية لغوية ذات خصائص معينة و هكذا ، فقد تم تجاوز ما كان سائدا من الدراسات آنذاك و أصبح منظور المقاربات الأدبية مختلفا، حيث كانت الدراسات الأدبية آنذاك تقوم على تفسير العمل الأدبي و البحث في ثناياه عن المعاني الخارجية المتصلة به [3] .

و بذا ، فإنّ هذا النوع من الدراسات قد أفرز رؤى جديدة و دقيقة في الوقت نفسه و أفرزت بالتالي مفاهيم و مصطلحات جديدة ما شهدتها الدراسات الأدبية من قبل و التناص باعتباره مفهوما حديث النشأة و كثيرا ما اشتغل عليه **ميخائيل باختين** الذي قال عنه **تودوروف** بأنه أهم مفكر سوفياتي في مجال الأدب و العلوم الإنسانية حيث أنه هو الذي توصل إلى مفهوم التناص بمعناه الذي تتناوله الدراسات الأدبية اليوم ، و لكن لهذا لا يمنع وجود مهتمين آخرين بدراسة التناص أمثال **جيرار جينت** و هو الطرح الذي يعنينا في هذا المقام .

إنّ تجربة الكتابة الجيدة التي تندرج ضمن كماليات الانجاز الأدبي و جماليته ولعل هذه التجربة مرتبطة دوما بالطرائق الجديدة و المتجددة في مجال الكتابة النصية و هكذا فان

1- صلاح فضل : النظرية البنائية ، المكتبة الإنجلومصرية ، **1980**، القاهرة ، ط**1**، ص **83**.

2- جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية، ص**45**

3 – صموئيل و آخرون : مفهومات في بنية النص ، وائل بركات، ط **1**، **1996** ،دار معد دمشق، ص **3** .

التناص هو من أهم الأشياء و أكثرها شيوعا ضمن الأعمال الأدبية، مما يجعله أحد أهم قوانين الشعرية " فتدرك الكلمة ككلمة و ليست فقط مجرد بديل للمّادة المسماة و لا مجرد تفجير شعور [1] و لا يهم أبدا في هذا المقام ترتيب الكلمّات و العبارات وفقا للأبجديات معينة إنما تلك الأشياء التي تدهشنا و تصدمنا أثناء تلقينا لها نظرا لاقتناعنا الكامل بأنّه عمل مليء بالأخطاء و لكنها ليست أخطاء بشعة و إنما أخطاء تذهب بنا إلى نوع من الجمالية و الشاعرية و هو ما تراه **كريستيفا** في الفعل المسمى أدبيا إذ يتميز بالغرابة أمام اللغة التي هي حاملة للمعني و من هنا فالأدب هو الفعل الذي يستوعب كيفية إشغال اللسان ويشير إلى ما سيكون له القدرة على تغييره مستقبلا[2].

و لتفسير العمل التناص أكثر " تمثل التناصة في ال

عمل الأدبي شكلا من أشكال علاقة التواجد اللغوية الذي من خلاله يمكن دمج أكثر من لغة تشترك في الرمز و العمق ولا يبتعدان عن الإيديولوجية (إيديولوجيا الكاتب و تطلعاته الأدبية) و يتعلقان بالشعرية، كما يقول " **شلوفسكي**" Chlovsky كلمّا سلطت الضوء على حقبة ما، كلمّا ازددت اقتناعا بأنّ الصور التي تعتبرها من ابتكار شاعر إنما إشعارها هذا الشاعر من شعراء آخرين و بدون تغيير تقريبا [3] و لكن لابد من وجود أهمية الأثر التناصي في العمل الأدبي ذلك من خلال الوظيفة التناصية التي تساهم في إنتاج المعنى.

و يتصوّر " **جيرار جنيت** " بأن النص الشامل هو الذي يتمكن من تجاوز حدوده الخاصة و أطره المحددة ليذوب في نصوص أخرى " إن النص الشامل بالنسبة **لجنيت** هو الذي يستطيع أن يتجاوز بـــ" ما وراء التناصية " [4] و يقول في إحدى مقالاته في هذا المجال تحت عنوان " ما وراء التناصة " في مجلة littéraire في سنة **1983** : " أنّ النص الجمعي أو الشامل لا يخص النص السابق و إنّما ينطلق منه و بالتالي ينتج نصا جديدا بعد

1– جوليا كرستيفا ، علم النص، تر: فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، دار البيضاء المغرب ،ط**2**، **1997**، ص **7** .

2– عمر أوقان ، مدخل لدراسة النص و السلطة، افريقيا الشرق ، دار البيضاء ، ط**2**، **1991**، ص **60** .

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها

4 – جيرار جينات و رولان بارث : من البنيوية إلى الشعرية ،تر : غسان السيد ، دار نينوى ، دمشق،**2001**، سوريان،ص **73**

إضافة تعديل مباشر أو غير مباشر للنفي السابق " hypotexte و يكون هذا التعديل إما في تغيير الأسلوب أو الموضوع أو المعارضة [1] و لعل في هذا المقام أن ما يسمى بالانزياح التناصي، يعني حتما إلغاء النص الأصلي أو تغييبه أو حتى عن طريق تقديم للتفسير أو شرح للنص السابق و إنّما تنطلق منه من أجل إيجاد صور و تفاصيل جديدة مضافة إلى تلك التصور القديمة، و قد تكتسب بعض الأعمال الأدبية درجة من التميز و العالمية إلى أن تصبح ذات مثالية يرتكز عليها الأدباء و المبدعون مثل أعمال " **وليام شكسبير**" William Chickspire المسرحية و أعمال " **هوميروس** "**Homiros** الشعرية و ينطلقون منها وبالتالي يكتسب النص اللآحق أي النص الثاني قدرا من التميز بعلامة نوعية يضم في ذاته نصا مختفيا وراء نص مرئي و ظاهري واضح " إن حضور النص الأول هو بمثابة استعارة تأسيسة يتضمنها النص الثاني و ذلك بعد تدميرها و تحويلها ، وهنا يتجاوز النص البعد الاستعاري إلى البعد اللآنهائي للدلالة و هذا ما اتفق عليه تقريبا الدارسون الغربيون لمصطلح التناص الذي تحدد على أنّه مجموع من العلاقات النصية التي تربط النص الأدبي بمجموعة من نصوص خارجية و مغايرة له ، كما أنّه لا يمكن عزل اجتهادات بعض دارسي النقد الحديث في الثقافة العربية الذين اهتموا بالمصطلح الذي يعتبر إعادة قراءة وفهم مصطلح التناص عند النقاد الغربيين ". [2]

و قد اشتهر " **جيرار جنيت** " **Gerrard Genette** " بكتابة "Figures **1** " عام **1966** بحيث كان تثير الاهتمام بقضايا الإبداع و الجمال و الشعرية و قد اتخذ هذا الأخير تجاها مغايرا للبحث في النقد التاريخي و كذلك الجانب النفسي الذي يسهم في بناء مكون النقد الأدبي، أقصد بالنقد التحليل الداخلي الشكلي أو التفسيري أو أعمال خاصة أو الأعمال الكاملة لكاتب تكمن أهميته في تفرده ....[3] و هكذا فان **جيرار جينيت** " هو واحد من أهم ممثلي التحليل البنيوى و كذا نظرية الأشكال الأدبية حيث وضع ذلك قائلا : لقد نظر النقاد طويلا في الّماضى إلى الأدب كرسالة (مضمون) دون لغة أو " كود "

---

1 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

2 - كوريدات حورية : مفهوم التناص عند جيرار جينات، نموذج تطبيقي ، رسالة ماجستير ، وهران **2008** –**2009**، ص **25**.

3 – رولان بارت ، جيرار جينات: من البنيوية إلى الشعرية ،ص **62**

لدرجة أنّه أصبح مشروعا ضروريا اليوم أن ننظر إليه و لو للحظة كلغة دون رسالة [1] و هذا القول لا يعني أبدا إلغاء المضمون بكامله و إنّما لابد من الاهتمام الترتيب داخل النص اللغوية " بالتركيز على داخل النصوص ....بالخروج منها من أجل سر أكثر اتساعا، لم يعد مصطلح النقد مناسبا له، و من أجل هذا اقترح بعضنا مصطلحات مرادفة نظرية الأدب " la théorie du littérature " و الشعرية " la poétique " و يتصور " **جنيت** " أنّ المنهج البنيوي هو الذي يمكنه أن يحدد و بدقة مضمون الرسالة message و التي يحصرها " الرمز "[2] و من الواضح أنّ الرمز (الشكل) هو طبقة شكلية تحدد المضمون ، ذلك أن مجال الشعرية عبر دراساته للعمل الأسلوبي وكما يسميه فوق العادة هو الرمز ثم النموذج [3] و يبدو أن المسار النقدي عند **جنيت** من منظور الهيرمونتيك " التأويلات " hermétiqueالذي يقوم على تفسير منهجي (أو منطقي) للعمل الأدبي حيث يضع " **جنيت** " النقد الهيرمونتيكي " التأويلات " في علاقة مع النقد البنيوي حيث يرى أنه لا يمكن الفصل بينهما لأنهما تتمة لبعضهما " .

و أمام هذا التشكل فان موضوع الشعرية بالنسبة إلى " **جنيت** " ليس هو النص باعتبار تفرده و تميزه (فهذه بالأحرى مهمة النقد) بل جامع مع النص " l'architecte " أو النصية الجامعية للنص (l'architextualitédu texte) (و هو تقريبا .بمعني أدبية الأدب) أي مجموع الأصناف العامة أو المتعاليات " transcendântes " أنواع الخطاب ، طرق التعبير أنواع أدبية ...الخ التي تجعل أي نصا مميزا [4] .

و يحاول " **جيرار جنيت** " أن يثبت الخصائص الموجودة داخل النصوص محاولا بذلك أن يمهد لموضوع المتعاليات و ذلك من خلال كتابة " مدخل إلى جامع النص " سنة **1979** " introduction à l'architexte " إلى تلك الخصائص الهامة التي ينتمي إليها كل

---

[1] – يمنى العيدي : في معرفة النص ، دار الافاق الجديدة، ط**3**، **1985**، ص : ص **291**، **292**

[2]- G .genette, figure **3**, **1**[er]ed du seuil, **1966**,p **150**

[3] - L'objet de la poétique n'est pas le texte. Considéré dans singularité) (ceci est plutôt l'affaire de la critique) mais l'architexte ou l'Architex tira lité du texte.(c'est peut la même chose « la littérature», c'est –a- dire l'ensemble des catégories générales. Ou transcendante, type de discours. Mode d'énonciation, Genre littéraires, ex dont relève chaque texte singulier» G .genette palimpseste : la littérature au second degrés seuil, **1982** p :**07**.

[4] **-** جيرار جينت: مدخل إلى جامع النص، تر : عبد الرحمن أيوب، ط **1** ، **1985**، الدار البضاء ، ص **50** .

نص ممهّدا لموضوع المتعاليات، الذي أصبح ضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص .بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، و في هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها المتعلقة بالموضوع و الصيغة و الشكل و غيرها و لنصطلح على المجموع " جامع النص " و الجامع النصي أو جامع النسيج ". [1]

و مسألة التعالي عند " **جنيت** " متعلقة بالنص فيقول : " لا يهمني النص حاليا إلا من حيث " تعاليه النصي أو أي أن أعرف ما يجعله في علاقة خفية أو جلية ، هذا ما أطلق عليه التعالي النصي " و أضمنه التداخل النصي المعنى الدقيق و الكلاسيكي منذ **جوليا كريستيفا** **Julia Kristiva**[2] و يجد **جيرار جينت** أن النص في علاقة بجامع النص l'architexte و يسمّي هذه العلاقة جامعا نصيا ، فيضيف قائلا : و يوجد جامع النص باستمرار فوق النصية و تحته و حوله و لا تنسج شبكة النص إلا إذا ارتبطت من جميع جهاته بشبكته جامع النسيج و الذي يحتل المرتبة الفوقية هو جامع النص ، و ليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس [3] و يتضمن التعالي النصي حسب " **جنيت** " عدة علاقات أهمها:

المحاكاة و علاقة التغيير: و تعطينا المعارضة و المحاكاة الساخرة فكرة عنها بل فكرتين متباينتين بالرغم من أنهما تكونان في الغالب متداخلتين أو غير مميزتين عن بعضهما بدقة " [4] و بذا، فإنّ العلاقة المتعلقة بجامع النص إنما هي التداخل النصي " intertexte" و هذه النقطة التي تجعلنا وجها لوجه أمام التعالي النصي و ما يقصده " **جنيت** " بالتداخل النصّي إنّما هو التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر [5] و يتجسد موضوع الشعرية عند" **جيرار جينيت** " هو المتعاليات النصية عوضا عن جامع النص و هو بذلك يصف تلك المتعاليات بأنها تتجاوز مفهوم معمارية النص ، و انتهي إلى أن الشعرية هي العلاقة بين عمل و آخر أي بين جنس و جنس آخر و الشعرية بهذا

---

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2] – جيرار جينت :مدخل إلى جامع النص ، تر : عبد الرحمن أيوب ط **1** ، **1985** الدار البيضاء ، ص **90** .

[3] – المرجع نفسه ، ص **92** .

[4] - المرجع نفسه ، ص **91**.

[5] – المرجع نفسه ، ص **90**.

المفهوم مجالها واسع ورحب من أجل رصد الوقائع اللغوية داخل النص الأدبي و كذا من أجل كشف المحتمل الذي يمكنه الحدوث.

و يتصور " **جنيت** " أنّه على الشعرية ألاّ تكتفي فقط بالنظر إلى الأعمال الموجودة وحسب؛ و إنّما إلى الأعمال الممكنة أيضا .بمعنى " اكتشاف مختلف احتمالات الخطاب possible du discours و التي لا تبدو الأعمال السابقة و الأشكال المستخدمة فيها إلا حالات خاصة أين ترسم بعدها تراكيب قابلة للتقدير و الاستنباط.[1]

و أمام هذا التشكل، فإنّ الشعرية هي تلك المحاولات في البحث عن المتخفي وأيضا عن ألا موجود و الممكن و المحتمل الوقوع، و إذا كان الكاتب يحاول الخلق فالناقد بالتالي يحاول إيجاد مفتاح هذا الخلق، و يقول **جنيت** في هذا الموضوع : إذا كان الكاتب يسائل الكون فإنّ الناقد يسائل الأدب "[2].

و يجد "**جنيت**" أنّ العلاقة الجامعة بين مختلف النصوص أما هي علاقة تتجاوز حدود التناص إلى حدود أخرى أي إلى ما يسمى بالتعالي النص .بمعنى صياغة مجموعة من علاقات التفاعل النصي، و إحتل هذا المؤلف مكانة خاصة لأهميته في مجال الشعرية من حيث دراسة الطابع الأدبي لنص ما.[3]

و يحاول **جينت** إثبات علاقة من نوع منفرد يجمع النصوص فيما بينهما إذ يتجاوز حدود التناص إلى البحث في التعالي النصي و يجعل التناص l'intextualité اعنصرا واحدا ضمن خمسة عناصر من المتعاليات النصية، و الذي يجعله موضوعا للشعرية بدلا من جامع النص – كما سبق و اشرنا – حيث يجعل التعالي النصي أو المتعاليات النصية كل نص مع علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى .[4]

1- G. Gennette, Figure **2** , p **10**

2 - « si l'écrivain interroge l'univers, le critique interroge la littérature». G. Gennette, figure**1**, ed du seuil **1996** p **148**

3 - صموئيل و آخرون :مفهومات في بنية النص، تر : وائل بركات، ص **109**.

4 - « la trantextualité autran descendance textuelle du texte…tous ce que le meten relation manifeste ou secrété avec d'autres textes». G. Gennette palimpseste, p **07**.

و يحدد لنا **جنيت** كيف أن العلاقات التناصية تتشكل وفقا خمسة أنماط أساسية متابعا بذلك نظاما تصاعديا و هي التناصl'intertextualité–المناصparatexualité " Métatextrualitéالميتانص.

و لعلّ أنّ التصوّر الجديد للعلاقات التناصية عند "**جنيت**" يتخذ مكانا مشتركا فيما بينها و هو تفاعل النصوص بين النصوص مع اختلافها حيث يرى إن اختلاف أنماط المتعليات النصية يكمن في هيأتها النصية و ذلك بحسب اختلاف درجة النصوص المتباينة[1].

1.3 المتعاليات النصية:

و يقسم "**جنيت**" المتعاليات النصية إلى عدة أقسام أهمها : التناص : وهو مصطلح جاءت به " **جوليا كريستيفا** " **Julia Kristiva** و ذلك من خلال مفهوم الحوارية عند " **باختين** " فطورته و منحته اسم **التناص Intextualité** و هو بالنسبة إليها : " كل نص هو تقاطع مع نص آخر " وقد جعله " **جنيت** " نوعا من أنواع المتعاليات النصية و يعرفه بطريقة مكثفة بأنه علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار eidétiquement و في غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر [2] و هناك ثلاثة صور للتناص ، تناص أكثر وضوحا و حرفية و غالبا ما يعتمد على ما يسمّى بالاستشهادcitationهناك صورة للتناص أقل وضوحا و حتى أقل شرعية moins canonique و هي التي يسمّى بالسّرقة الأدبية ، plagiatوهناك صورة للتناص أقلّ وضوحا و أقلّ حرفية و هي متعلقة بالتلميح / " allusion " بمعني أن تكون هناك علاقة بين ملفوظ و ملفوظ آخرون و يذكرنا لنا "**جنيت**" في هذا المقام مثالا حول رسالة كتبها **بوالو**boileau إلى **لويس الرابع** / louis IV : للحكاية التي من أجلك أنا مستعد للبدء

---

[1]–Ibid , p **18**

[2] - « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes c'est –à- dire identiquement». G Gennette : palimpsestep**8**: …

فيها أخالني أرى الصخور تهرع لتسمي [1] إن قارئ هذه العبارة حتما سوف لن يفهم ما تعنيه كلمة الصخور أو المقصد منها إلا إذا كان على دراية بأساطير " **اورفي** " Orphée*أو**مفيان Amphion** . *

إن الحالة التي يوجد عليها النص السابق عديمة المعنى ، بمعنى أنّ هذا النص لا ينتج أي دلالة معينة وذلك بسبب الوضع الضمني الذي توجد عليه دلالة النص ، و الملاحظ للنص السابق سيستشف أن التناص؛ إنّما هو موجود في مدى استيعاب القارئ للعلاقة والتوافق بين النص الأصلي و النص المتداخل و يذكر في هذا المعني " **ريفاتير** "Rifaterre الذي يعرف التناص قائلا : " التناص هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة " أو لاحقة [2]" و يتصور **جنيت** بأنّ " **ريفاتر** " : ميز بين التناص والأدبية حيث يقول التناص هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي هي وحدها بالفعل تنتج الدلالة ، في حين القراءة الخطية المشتركة بين النصوص الأدبية و غير الأدبية فإنّها لا تتيح غير المعنى [3] " و يتصور "**ريفاتير** " :بأنّ التناصية هي اللّعب عن طريق اللغة و لعلّ هذه الخاصية هي المسؤولية عن تشكيل أي عمل أدبي في هذا المجال، فالمسألة هنا غير مرتبطة بتركيب أساليب وحسب أو التجديد كل لحظة و لكن يرتبط الأمر بهيكل النص الذي

1- G Gennette : palimpsesteP**08** : aurécitque pour toi je suis prêt d'entendre « je crois voirles rochers accourir pour m'entendre.»

*- أسطورة أورفي :" أوربي " هو ابن ربة الفني و إله الموسيقى إعطاء والده قيتارة و تفاعل له مستقبل زاهر في مجال الموسيقى و لكن بين الموتى و كانت موسيقاه تفتن الكائنات و تسحرها إلى أن توفيت زوجته و لكن قرر أن يعيدها إلى الحياة و ذلك لمساعدة اله الجحيم و لكن بشرط ألا يلتفت إلى الخلق مهما حصل أثناء صعوده إلى سطح الأرض في لكنه خالف الشروط و استدار بعد أن لمح ضوء النهار فاختفت زوجته إلى الأبد عقد الأمل بعد ذلك وراح اليلهو و يبعث بين الأشجار و الصخور إلى أن التقي في نهاية المطاف بنساء يوافقن الإله Dionysos يصلبن كل من يكتشفن أنه موسيقى فصلبنه و هو برأسه إلى نهر Hebros و التقى هناك مع زوجته .

*- أسطورة Anphion: كان هذا الأخير مع صديقه zetosيحاولان بناء قلعة حصينة فكان zetos يقوى على حمل الحجارة أما أمفيان فكان يرفع الحجارة يضعها مكانها بفضل موسيقاه المتبعة من القيتارة فكان بأخذ أعظم الصخور حيث يشاء.

2- « l'intertexte…est la perception parle lecteur de rapport entre une œuvre et d'autre qui l'on précédée ou suivie ». G .G Gennette palimpseste, P**09**.

3- G .G Gennette palimpseste, P**09**.

يتجاوز حدود لغة أو أخرى ، " و تعزيزا لهذه الفكرة نرى " **جنيت** " يقدم لنا نقدا ل" **ريفاتير** " ذلك بأنّ نظراته التناصية تعمد لشيء من التقييد و الجزئية ، لأن العلاقات المدروسة من قبله هي منتهية لنظام البنيات الدقيقة micro- structures و الدلالة والأسلوبية sémantic-stylistique في الجملة لمقطع أو نص تعبير شعري ، و إما الأثر التناصيla trace intertextuelleحسب " **ريفاتير** " هو مثل التلميح l'allusion الذي ينتمي إلى نظام الصورة الدقيقة المجزأة أكثر مما ينتمي للعمل الأدبي بالنظر إلى بنيته الإجمالية كحقل لتناسب العلاقات [1].

و هناك ما يسمى ب المناص paratextualite و هو نوع من المتعاليات النصية ويسميه "**جنيت**" بالنص " بالنص الموازي .بمعنى العلاقة بين النص الأصلي و المبدع تكون أقل وضوحا و يتشكل من العنوان و العنوان الفرعي و كذا العنوان الداخلي والكلمّات الافتتاحية و الهوامش و الغلاف .....الخ .

و يضيف "**جنيت**" ما قبل النص l'aventexte من مسودّات و تصاميم ومشاريع مختلفة بإمكانها أيضا أن تشتغل باعتبارها نصّا موازيا [2]و يدرج **جنيت** مثالا عن نموذج **أوليس ulysse لجيمس James** تحتوي هذه الرواية على عناوين و فصول بين كل فصل من فصول الرّواية و بين حلقة من حلقات **أوديسا Odessa جنية البحر sirène نوزيكا Nausicaa بينيلوب pénélope** ... **الخ**.و حينها ظهرت في كتاب أسقط منها جيمس هذه العناوين الداخلية و التي تعتبر غير منسية من قبل النقد و يتساءل إذا كان يمكن إعتبارها جزءا من نص **أوليس** أو لا. [3]

فأثناء كتابة النص تدخل اللغة في هذه الحالة في إطار يفوق كفاءة اللغوي فتفلت منه أنه فضاء تنظمه مفهومات ذات طابع دلالي sémantique و تقول عنه **كرستيفا** إنه

1- « la trace intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage comme l'allusion de l'ordre de la figure ponctuelle du détailque de l'œuvre considérée dans sa structure d'ensemble champs de pertinence des relations. G .G Gennette palimpsesete, P**09**

2- « l'avant texte de brouillons esquisses divers projetpeut aussi fonctionner un paratexte » G.Gennette palimpseste, P**11**

3- كوريدات حورية : مفهوم التناص عند جيرار جينت مع نموذج تطبيقي ، ص **39**

ذو طابع غير قواعديpragmatique كما يسميه " **دي سوسير** " و تناصي في الجوهر حسب " **باختين** " ووفق تعبيره فان لقول يحدد موضوعه "الذي يفهم كمرجع و يعبر عن خصوصية لها علاقة بقصد المتكلم بالنسبة إلى اللغة فهذا المعطى المسبق الذي يستخدم كأداة لا تسمح بأن يصبح تحقيق القول هدفا (المنشأ) [1] و نجد أحيانا بعض العبارات التي لا تحيل على أي معنى لذلك وجب علينا تحميل هذه العبارة بمعان سابقة و إضافة إلى ذلك، ينبغي وضع روابط بين هذه الوقائع اللغوية ذات الطابع التناصي من أجل حضور نصي. هكذا إذن تنطلق الشعرية مما يسمى بالنص المتعدد المنفتح على جميع المقاصد ذلك لان هذه للجوانب يمكن أن تمنح للنص جوانب جمالية، و بالتالي تمنحه شرعية الانتماء إلى الأدب، و في هذا المجال يقول **فاليري Valéry**:" يبدو لنا اسم شعرية ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي الانتماء إلى كل ما له صلة بإبداع الكتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة يبدوا أن هذه النقطة هي مرحلة تشكل الشعرية الذي يستبعد **فاليرى** تماما انتسابها لآليات الشعر فحسب فهي تشمل الفن بصفة عامة .

و يتصور "**جون كوهن**" في هذا المضمار الشعرية أن تحديد الشعرية يتم عن طريق اللغة و بالتالي يتم من خلالها قياس درجة الشعرية أو حضورها من عدمه " إن تحديد معيار الشعرية قياسا لغيابها أو حضورها في العمل الأدبي ، و أن خاصيتها تكمن في الأشياء المعبرة عنها من خلال اللغة ، حيث أن الدور الخاص بالشعرية الأدبية هو مساءلة العبارة ، المحتوى الذي يتغير [2] ، إذن و الشعرية لدى **جيرار جنيت** تتجلى من خلال حضور المتعاليات النصية trantextualité داخل العمل الأدبي و يبرز ذلك من خلال تعرضه لمسألة المحاكاة و المعارضته فيقول في مؤلفه **الأطراس Palimpseste** أن يقيم علاقة بين مختلف أشكال التعالي النصي و جميع أنماط الخطاب وصيغ التلفظ من خلال علامات

---

[1]- صموئيل و آخرون : مفهومات في نسبة النص ، وائل بركات ،ص **85** .

[2] - جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ،تر: محمد الولي، ص : ص **14** ، **15** .

التطريس الذي يتشكل من كتابه أو تأليف نص فوق آخر من دون إلغاء النص الأول (السابق) الذي يبقي مرئيا.[1]

و أمام هذا الطرح، فيعتبر " **جيرار جنيت** "مفهومات و تصورات الشعرية هي مفاهيم متحولة و متغيرة و يصعب القبض عليها باعتبارها مفاهيم زئبقية لم يتم تحديدها بعد من قبل النقاد و يتحدد مجالها عبر دراسة العمل الأسلوبي ، (فوقي – نوعي) ويقصد بهذه الخاصية ما يخص الخطاب الأدبي و الذي هو الرمز ثم النموذج [2] .

و قد تساءل **جنيت** عما يؤدي لتوحيد أنواع الخطابات و الصيغ التعبيرية بمعنى توحيد الأجناس الأدبية، فقام بوضع المقارنة وارتكز فيها على المقارنة التي قام بها **أرسطو** بين الفعلين السردي و الدرامي فأفرزت هذه المقارنة أربعة تقسيمات و هي :

1- فعل سام action haute ذو صيغة درامية التراجيدي tragédie
2- فعل سام ذو صيغة سردية : الملحمة : l'épopée
3- فعل ردئ action basse ذو صيغة درامية : الكوميديا comédie
4- فعل ردئ ذو صيغة سردية : محاكاة ساخرة parodia .[3]

و أمام هذا البسط، فإنّ " **جنيت** " يعجب بالتصنيف الذي وضعه **أرسطو** و يجده أساسيا و مناسبا للتطور الذي سيلحق بالأدب " أساسي و مناسب للتطور اللاحق للأدب وركيزة لمنظومة عامة للأجناس الأدبية القديمة و الحاضرة و المستقبلية .[4]

و عندما راح **جينت** يستفسر عن النماذج الأدبية أي الأجناس الأدبية و طرق نظمها بمختلف أشكالها اعتبر قصيدتي lutrin فوالوا Boileau تقليدا للملاحم بل حتى أنها تطابقها من خلال المتن الملحمي و الحماسي " فهي تمثل فعلا مضحك بأسلوب بطولي

---

[1] - G.G ,palimpseste, P **56** .

[2]- جيرار جنيت و رولان بارت : من البنيوية إلى الشعرية، تر : غسان السيد، ص **69**.

[3] -G.G palimpseste, P**20**.

[4]- جيرار جنيت و رولان بارت : من التسوية إلى الشعرية، تر : غسان السيد، ص **70**

حيث يستنطق فيها مواضع المعارف، و وصف الاسلحة، و الاستشهاد بالشعر و مدح الطبيعة و ذكر كيفية ذكر الشتائم.[1]

إذن يفرق **أرسطو** بين أنواع الشعر الملحمي، و بالتالي فهو تحدد الأجناس الأدبية أي بين السردي و الدرامي و تتمثل هذه التحديدات في:

- صيغة المحاكاة (يمكن أن تكون غير مباشرة) .
- صورة المحاكاة (و التي تأتي في صورة الكلام المباشر أو غير المباشر) .
- هيئة المحاكاة (نأتي مباشرة كلها و هي الدراما حيث تقوم الشخصيات بتمثيل الأفعال تمثيلا مباشرا)[2].

وصوب هذا ، فإنّ هذه محاولة **جنيت** لإرساء تصنيفات الأجناس الأدبية من خلال تعاليها النصي، و لعلّ هذا ما أبرز فن كتابة " **أطراس** " حيث حاول أن يجعل تمييزا بين عديد الأعمال الأدبية باعتبار أنّها تصنف ضمن الدرجة الثانية و هي تشرك مع نصوصا أخرى في عدد من السمات فهي تستفيد منها و حتى أنها تسعير منها الموضوعات **أطراس** ميز فيه كثيرا من الأعمال المختلفة على أنها من درجة ثانية، و تتميز تلك الأعمال بتسمية مشتركة فهي تستفيد من نص أو نصوص عديدة قديمة تسعير منها الموضوع بإخضاعه للتحول "transformation" أو تسعيرة منها الطريقة procède من أجل تطبيقه على سياق آخر [3].

إذن؛ حسب ما ورد في هذه الدّراسة فإنّ **جيرار جنيت** من خلال كتابة **أطراس الأدب** من **الدرجة الثانية** " **palimpseste la littérature au second degré** " يفصّل لنا كيف هناك إلتباس واقع بين النص و بين الشعرية فالنص هو الجزء و الشعرية هي الكل باعتبار أن موضوع الشعرية هو جملة النصوص أو ما يسمّيه " **جنيت**"بـــ l'architexte بمعنى مجموع المقولات العامة أو– المفارقة – أنماط الخطاب ، صيغ التلفظ

[1]-G.G palimpseste, P **107**.

[2]- أرسطو : فن الشعر تر : عبد الرحمن بدوي ، ص : ص **82** ، **85** .

[3] – جرار جنيت ورولان بارت : من البنوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، ص **71** .

أجناس أدبية ....الخ التي يستخرج منها كل نص مفرد، و أقول اليوم بتوسيع أكثر بأنّ موضوعها – موضوع الشعرية هو التعدية النصية (trantexualité) أو التعالي النصي للنص الذي كنت قد عرفته من قبل بأنّه كل ما يجعله في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى[1] .

إن مقاربة " **جنيت** " للنص منحته أكثر شرعية هذه المقاربة الموضوعية الدقيقة بحيث أنه يمكن التحكم بموضوع الشعرية وذلك من خلال تحكمة في آلياته و التعريف بأنماطه [2] التي نوجزها فيما يلي :

2.3 التناصية :

يقابلها بالفرنسية "intextualité " علاقة حضور مشرك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية (identiquement) و في أغلب الأحيان بحضور فعلي لنص داخل نص آخر و في شكل أكثر وضوحا وفصاحة ، ما يمكن أن تمثله الممارسة التقليدية للاستشهاد (الاقتباس citation) ، (بين مزدوجتين مع او دون وجود إحالة محددة) أو في شكل أقل وضوحا و أقل قانونية ما نسميه بالسرقة (plagiat)، التي تعني استعارة غير مصرح بها ، لكنها لفظية ، و في شكل أخير أقل وضوحا و فصاحة ، نجد التلميح (allusion) .بمعنى أن الملفوظ يقضي الفهم العميق من حيث افتراضه لإدراك العلاقة بينه و بين لفظ آخر ، تحيل إليه بالضرورة هذه النبرة أو تلك و هو بغير ذاك لا يمكن تلقيه.[3]

ويحدّد **جنيت** مفهومه للتناصة من خلال ثلاثة أطر و هي الاقتباس ، السرقة والتلميح وذلك تجنبا للخلط الذي يمكن أن يلتبس فيه جمهور النقاد مثل **ريفاتير** " التناصية هي الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية ، هي وحدها التي تنتج المعنىsignifiance في حين أن

[1] - G.G : palimpseste , p **07**.

[2]-voir , Jérôme Roger : la critique littéraire ,dunod, paris **1997**,p**88**.

[3]- M.Riffaterre, la trace de l'intertexte la pensée, octobre **1980** la syllepse intertextuelle, poétique, p**09**.

القراءة الخطية و المشتركة بين النصوص الأدبية و غير الأدبية لا تنتج إلا المعنى ف"**ريفاتير** " يطابق ما بين التناصية و التعدية التناصية و الأدبية .

الملحق النصي : paratexte و يشمل هذا النمط علاقة عادة ما تكون أقل تصريحات و أكثرا بعدا و يمثل في العنوان و العنوان الفرعي و العناوين الداخلية والتنبيهات و التشبيهات و التمهيد و الملاحظات الهامشية و غيرها و كل هذه التفاصيل من شأنها نثري فهم القارئ بشرح أكثر و تعليق لتحصيل المعرفة الكلية .

المّاوراء نصية : و هو تلك العلاقة القائمة على ما يسمى بالتعليق commentaire الذي يجمع نصا و نصا آخر، فيستدعيه و لكن دون أن يسميه أو يفصح عنه فهذا النمط من التناص يفرص على القارئ ، أن يكون قارئا و منفتحا على مختلف الآداب و الثقافات و أن تتوفر فيه البداهة، و أن يملك مرجعية معرفية متميزة حتى يستطيع أن يكشف النص الأول من النص الثاني أي أن يدرك ما هو وراء النص الذي أمامه فهذا النمط ينتج نصا بنص من أجل تفسيره أو التعليق عليه، و لكن دون أن يحيل عليه أو يشير إليه .

جامع النص : (archi-textualite): انه علاقة خرساء تماما لا تتمفصل إلاّ في حدود إشارة لملحق نص (مثبت مثل ما نجده في الأشعار و الروايات: أو– وذلك في غالب الحيان – مثبت جزئيا بالإشارة إلى رواية ، محكي ، قصائد ... الخ التي ترافق العنوان على الغلاف و هي ذات انتماء تصنيفي خالص، فالعلاقة الخرساء إنما هي لرفض تسجيل بداهة أو بعكس ذلك لاعتراض أو تحاشي لذلك الانتماء.[(1)]

نستشف من جامع النص أننا نستطيع ادارك (هذا النص) لأنّه لا يفصح عن نفسه ليعرفنا به أو عن أي جنس أدبي، و حتى القارئ لا يتمكن من الكشف عن جنسه مثل الملحمة (Orphée) التي ما عادت تنتمي إلى جنس الشعر و لا إلى جنس النثر بل جنس الشعر الغنائي.

[1]-Gerrard .Gennette : palimpseste, p**11** .

الاتساع النصي : يتميز هذا النمط بطابع الاتساع و الشمول لذلك جعله "**جنيت** " أخيرا ليختتم به الأنماط الخمسة " يعي كل علاقة تجمع بين نص "ب" نسميه النص المتسع (hypertexte) بنفي " أ" نسميه طبعا النص المنحصر (hypotexte) الذي يوجد مطعّما به بطريقة تختلف عن طريقة التعليق أو الشرح فكما نرى تدل استعارة " مطعم " على التحديد السلبي و هو تعريف مؤقت نتناوله في صيغة أخرى ، و ليكن المفهوم العام للنص من الدرجة الثانية أو نص مشتق عن نص آخر[1] .

.بمعنى أن ظاهرة الاشتقاق بين نصين نفرض نظاما وصفيا أو ثقافيا تحمل إلى ما وراء نصية و قد يكون هذا النظام مختلفا باعتبار أن النص "ب" لا يتحدث أبدا عن النص "أ" و في الوقت نفسه هو يستحضره و لا يستغني عنه بل وجود متفرع من النص الأول فهو ناتج عنه و أخيرا الاتساع النص هو أكثر شيوعا من المّاورائية .

4- شعرية رومان جاكبسون:

إنّ كل محاولة لتحديد مفاهيم الشعرية تجعلنا أمام جملة من التعريفات والتحديدات العديدة و الاتجاهات الفكرية المختلفة و المرجعيات المتباعدة، التي يصعب حصرها في مفهوم واحد في حين أن تحديد هذا المفهوم و ضبطه إنما يتطلب احتواء دقيقا و شاملا لكل الطروحات و لذلك فلا بد أن نقف أمام مرتكز نظري أمام كثرة الشعريات، فكثيرا ما نقرأ عن شعرية فلان و شعرية فلان، ولعل الطرح الذي يعنينا الآن هو شعرية "**جاكبسون**".

و لعلّ الشعرية من حيث البداية الفعلية و انفصالها عن مختلف التيارات الفلسفية ومحاولة تكونها نظريا، إنما يبدأ مع مرحلة "**رومان جاكبسون**" باعتباره يرتكز على تحديدات نظرية و منهجية، إذن ماهي الشعرية التي ينهض عليها فكر "**جاكبسون**"؟

يتصوّر "**جاكبسون**" بأنّ إنبعاث فكرة الشعرية متلازمة مع ماهية الأدب واشكاليته و كذا دراسة وظائفه مع المجتمع و علاقته مع العلوم الأخرى، و لذلك فمن الضروري

1 - Ibid , P **13**.

طرح قضية الشعرية عند "**جاكبسون**" وهي ترتبط بقضايا الأدب والشعر...وجملة من الباحثين الروس جمعتهم اهتمامات جوهرية تتعلق بالأشكال اللغوي للأدب عموما والشعر على الخصوص، أو إن صحّ التعبير اللغة الشعرية داخل الأثر الشعري وقد جاءت جهودات و أفكار جماعة "**أوبوياز**" لتمهد الطريق من أجل رؤية نقدية جديدة.

و أمام هذا التشكل فقط ظهر الاتجاه الشكلاني في الاتحاد السوفياتي- سابقا " من أجل رفض و تغيير ما جاء به أفكار التيار الجمالي، و التقاليد الأدبية السائدة و إرساء مبادئ التجديد و التمرد ضدّ ما هو كلاسيكي و هكذا فأن اللغة الشعرية تنفذ صفة الاستقلالية و يشير هنا "**ياكوبنسكي**" **yakobinsky** إلى الطبيعة التواصلية للغة العادية باعتبارها مقرونة بالمجال الاجتماعي الذي يفترض نمطا خاصا من التواصل لإبلاغ الحاجات الأولية للإنسان.[1]

إذن جاءت الحركة الشكلانية ضد حركة الطليعة الفنية الجمالية و هكذا فقد توحدت العلاقة بين المجموعتين، و باتت تتبنى الأفكار و المبادئ نفسها و لعلّ **تودوروف** يشير هنا إلى هذه العلاقة قائلا: مثلمّا أشرنا فإنّ الشكلانية اقترنت في بدايتها بالطليعة الفنية لتلك الفترة[2]و لعلّ أن هذه العلاقة هي التي أفرزت بؤرة للفكر الشكلاني الذي قام على يد كل من "**ايخنباوم**" "**Eikhen** Baum"**وينيانوف**"**Tynianov**" **جاكبسون** " **jakobson**" و **شكلوفسكي** "**chklovsky**".

تعد نظرية الاتصال واحدة من النظريات المهمة التي نقلها "**جاكبسون**" من مجال الإعلام إلى مجال اللغة، باعتبار أنّها نظاما من الدلائل التي تعبر عن أفكار الانسان داخل الجماعة اللغوية فيقول "**دو سوسير** " لقد اعتمد "**جاكبسون**" على "**بوهلر**" حيث جعله المرجع الأول بنموذجه الثلاثي التقليدي لإتمام العوامل المحيطة بإنشاء عملية تخاطبية معينة حيث توفر ستة عناصر ضرورية هي: المرسل، الرسالة، المرسل إليه، المرجع، السنن والقناة[3].

---

[1] _ Eikhen Baum, la théorie de la méthode formelle dans la théorie de la littérature, ed :seuil **1965**, p**38**
[2]-Tzevetan Todorov : la théorie de la littérature, p**18**
[3]-يوسف أبو القدوس: الاسلوبية الرؤية و التطبيق، دار الميسرة ،ط**2007**،**1** ص **127**

1.4 مخطط عملية التواصل:

1-المرسل Destinateur: هو مرسل الرسالة وهو الذي يقوم بإنشاء الرسالة وبالتالي فهو يمثل الدور الأساسي في عملية الاتصال، باعتبار أنّه هو صاحب القدرة وصاحب القدرة و صاحب الصلاحية لنقل الأفكار و الرسائل بوسائل مختلفة وقد أطلق عليه اللسانيون الباث، المخاطب، المبدع، الناقل و المنتج، ولا يمكن لعملية التواصل أن تتم أو يستحيل عليها ذلك بإلغاء المرسل و تختلف القيود المنطقية و المنهجية المتعلقة بالمرسل حسب وضعه التخاطبي و طبيعة خطابه للمرسل إليه، فخطاب سياسي موجه إلى كافة الناس، لا يتحتم فيه على رجل السياسة أن يوظف فيه كل الأنظمة اللسانية التي يكون فيها المستقبلون على لياقة تداولية معتبرة، و الخطاب العادي يختلف عنه من حيث سننه وقيمته الإخبارية كما يختلف أيضا في الخطاب الشعري[1].

ومن الشروط التي يجب أن تتوفر لدى المرسل أن يتمتع بالقدرتين "المستقبلة" والمنسقة" و ذلك من أجل القيام بعمليات الترميز، و تفكيك ذلك الترميز كما يجب أن يكون له لياقة كافية من أجل أن يوجَّه الخطاب على شكليه المنطوق أو المكتوب فالشكل المنطوق يتطلب لياقة فيزيائية أما الشكل المكتوب فهو يتطلب قدرة على كتابتها "العلامة الصوتية أو الأشكال الخطية".[2]

2-المرسل إليه Destinataire: وقد أطلق عليه عدة مصطلحات منها المتلقي أو المخاطب أو السامع أو المستقبل وهو الذي يتقابل مع المرسل داخل المدارة التواصلية اللفظية أثناء حدوث عملية التخاطب، لأنّه هو المسؤول عن تفكيك أجزاء الرسالة التي هو متلقيها سواء أكانت هذه الرسالة عبارة عن كلمة أو جملة أو نصا، حيث يوجد تفاعل عضوي بن عناصر عملية التواصل الرئيسة الثلاثة:المرسل،المرسل إليه،الرسالة.[3]

[1]-الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية الدار العربية للعلوم ،ط**1** **2007**، ص**25**

[2]-المرجع نفسه، الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية الدار العربية للعلوم ،ط**1** **2007**، ص**26**.

[3]-سعاد جبر سعيد :"سيكولوجية الاتصال الجماهيري عالم الكتب الحديث، عمان الاردن ط**1** **2008** ص**31**

3–الرسالة:هي الجانب الملموس في العملية الخطابية التي يجسد عندها أفكار المرسل في صورة سمعية إذا كان الخطاب شفهيا، أو علامات خطية إذا كان الخطاب مكتوبا[1] باعتبار أنّ هذه الرسالة هي الجانب الملموس الذي يحمل لغة فتتجسد فيها أفكارا، وقد تكون عملية التواصل هذه عن طريق اللسان أو عن طريق جملة من العلامات مثلا الصوت بالموسيقى و الصورة بالرسم و اللون و غيرها من قنوات التواصل بين أفراد المجتمع وهذه ما يفرز لنا ثلاثة أنواع من القنوات وهي الرمز و الأيقونة و الإمارة، فهذه الأخيرة تتجلى في علاقة التجاوز مع الموضوع الذي تحيل عليه مثل العلاقة الموجودة بين النار و الدخان و تشير الأيقونة إلى علاقة تشابهية مع موضوع الصورة المنسوجة مثال عن ذلك. أما الرمز فهو يخص العلاقة الموجودة بين موضوعين أو بالضبط بين الصوت والصورة هذا ما جاء به **بيرس** Peirce حول التمييز بين أنواع العلامة، و بذا فإنّ اللغة هي إمكانية من بين الإمكانيات التي تسمح للفرد بالتعبير و التواصل مع الآخر معبرا بذلك عن مجموعة من الأشياء و الأفكار "فعل الإبلاغ يتحقق عن طريق وسائل متعددة، و هذا يتحقق هذا التواصل بين أفراد المجتمع يجب توفر صبغة تجعل من المرسل و الرسالة و المتلقي أطرافا في هذه الصيغة فقد يكون المرسل إنسانا أو غير إنسان و الرسالة هي الخبر أما المتلقي فهو إنسان آخر بغض النظر عما يكونه هذا المتلقي من متعلمين و أناس عاديين وبالتالي تختلف درجة المتلقي من إنسان إلى آخر.

و معروف أن **سوسير**قد جاء بثنائية اللسان و الكلام التي تقابل الشفرة / الرسالة le code et le messageفالمهندس يجد أنّ المرسل و المتلقي لرسالة ما يشتركان تقريبا في النظام التصنيفي نفسه للإمكانيات الجاهزة بنفس الطريقة التي تحدث بها **سوسير** حول اللسان الذي يجعل تناول الكلام بين المتحاورين ممكنا.[2]

[1]– عبدالحافظ و محمد سلامة: "وسائل الاتصال و التكنولوجيا في التعلم، دار الفكر ط**2** **1998** ص**19**.

[2]–L'ingénieur admet que l'émetteur et le receveur d'un message en commun à peu près le même système de classement de possibilités préfabriquées et de la même manière la linguistique saussurienne parle de langue qui rend possible l'échange de la parole entre les interlocuteurs.Roman Jakobson essais de linguistique général, les fonctions du langage, Ed : minuit, **1963**, p**90**.

ولعلّ فعل التفاهم و الاتفاق على شيء معين عن طريق فعل التشفير Encodage وفعل فك هذا التشفير Décodage و الشفرة هذه إنّما تسهم ، بل تؤسس للعملية التواصلية وفق ما تطرحه اللغة من إمكانيات.

و يعدّ علم الأصوات واحد من العلوم التي كرسها البحث في مجال اللسانيات خاصة علم وظائف الأصوات (الفونولوجيا)، و اللغة من هذه الوجهة إنّما هي التي تؤدي فعل الإبلاغ و كذا، المستودع الذي يخزن جملة الإمكانيات التي تسمح لكل من المرسل والمرسل إليه يتبادلان الأفكار معا.و نظرية الإبلاغ بالنسبة إليه تفسر كثيرا من المسائل اللسانية عن طريق البث اللفظي للمتخاطبين فبإسهام الفونيم يتمكن مفكك الشفرة le codeur العادي التعرف على الأصوات.المتلفظة و بفضل النماذج المعجمية و الصرفية الموجودة في الشفرة code يتعرف على معاني الكلمّات و المورفيمات الحاضرة داخل الرسالة.(1)

النظام (السنن) système /code: لقد تعددت المصطلحات للنظام أو للسنن فتنوعت بين اللغة عند "**دو سوسير**" و السنن عند "**جاكبسون**" و يفضل **يامسلاف Hyemslev** النظام بينما "**نعوم تشومسكي**" **Naom Chomsky** يفضل مصطلح القدرة و على الرغم من أن هذه المصطلحات كلها لا تؤدي دوالا واحدة إلا أنها تؤدي مدلولا واحدا و هذا المدلول هو الذي يحيل على نظام ترميزي واحد يشرك فيه كل من المرسل و المرسل إليه.

و السنن هي جملة من العلامات المركبة كما أنها هي القانون المنظم للقيم الإخبارية وكذا التسلسل الذي ينتظم عبر نقاطه المعرفية المشركة بين الاثنين (المرسل و المرسل إليه) وأن تتألف رسالة ما ليس بالأمر الهين، خصوصا إذا كان المرسل أمام موضوع تتشابك فيه الأجزاء و تتشعب فيه أو أمام شخص جديد يقابله لأول مرة و في هذا يقول "**أحمد يوسف**" تمثل السنن مجموعة العلامات المركبة و المرتبة في قواعد، كما أنّه القانون المنظم للقيم الإخبارية و الهرم التسلسلي الذي ينتظم عبر نقاطه التقليدية المشتركة بين المرسل

1-c’est Grace aux phénomènes que le décodeur normal reconnait les sans prononces et Grace aux modelés lexicaux et morphologique existant dans le code qu’il saisit les sens des mots et des morphines présent dans le message R.J : essais de linguistique générale, p**39**

والمرسل إليه، فليس من السهل تأليف رسالة، بها إذ أن الباث كثيرا ما يعاني منها خاصة عندما يجد نفسه أمام موضوع تشابكت أجزاؤه، أو أمام شخص لم تسمح له الظروف أن تخاطب معه من قبل و يتعرف المرسل إليه على هذا النظام من العلامات، إذا كان يملك القاموس اللساني نفسه الموجود لدى الباث، فنجاح العملية الابلاغية يعتمد أساسا على هذا النظام المشرك.[1]

5–السياق: contexte: و يسميه البعض المرجع باعتباره الطريق الوحيد الذي تتم من خلاله عملية التواصل وهو بذلك يشمل سياق إنتاج النص و سياق التلقي،هناك علاقة مشتركة بين السياق و النص فالسياق شرط أساسي لتحديد محتوى النص/ الرسالة.وإن الرسالة بدورها يجب أن تحيل على سياق أو مرجع لغوي أو فوق لغوي يمكن أن يكون حقيقيا أو غير حقيقي.[2]

6–القناة:canal: هي الوسيلة و الرابط بين المرسل و المرسل إليه في عملية الاتصال فتحدد شكله سواء أكان كتابيا،شفويا،بصريا،سمعيا أو حسيا وبعد الجهد المبذول لإقامة التواصل و الحفاظ عليه هو جهد خاص يقوم الطرفان المتصلان بتوظيف هذا العامل التواصلي قصد تمرير أنماط تعبيرية خاصة قصد التأكد فقط من سلامة الممر و وصول الرسالة سليمة إلى جهاز الاستقبال.[3]

و يتصوّر "**جاكبسون**" بأنّ الرسالة تتطلب مدلولات لفظية تفرز في إطار لغوي حيث يولد كل عامل من العوامل اللسانية المختلفة و المرتبطة في الوقت نفسه؛ و يعتبر **بوهلر** أنّ الوظائف اللغوية هي ثلاثة وظيفة تعبيرية ووظيفة ندائية و أخرى مرجعية إلا أن **جاكبسون** لم يرضى بهذا التقسم و لم يكتف به، وإنّما ذهب ليطوره باعتبار أن الكلام الذي يبعث من طرف المرسل إلى المرسل إليه من خلال قناة الاتصال يتمتع بوظائف لغوية

1-أحمد يوسف: سيميائيات التواصل و فعالية الحوار"مكتبة الرشاد للطباعة، ط**1**، **2004**، ص **123**

2–عبد الجليل مرتاض :اللغة والتواصل ،دار هومة دار الطليعة، **2000**، ص**88**

3– سعاد جبر سعيد: سيكولوجية الاتصال الجماهيري"، عالم الكتب الحديث، عمان–الاردن ط**1** ، **2008** ، ص **30**

وقد حصرها في ست وظائف يقوم كل منها بالتركيز على أحد عوامل التواصل اللغوي ونوردها على التسلسل التالي.

السياق

القناة

المرسل ⟵ الرسالة ⟵ المرسل إليه.

السنن

2.4 الوظائف اللغوية:

نبدأ بشرح هذه الوظائف اعتبارا من الوظيفة التعبيرية| la fonction expressiveونستطيع تسميتها أيضا بالوظيفة الانفعالية fonction émotiveأو تأثريةالعاطفية و تركز هذه الوظيفة في مهمتها على البات أو المرسل (المتكلم) الذي يقوم ببث رسالته "تركز على المتكلم أو المرسل أو الباث الذي يعمل على بث رسالته الحاملة بعضا من سماته و انفعالاته المعبرة عن موقفه إزاء الموضوع المتحدث عنه و تترع به إلى تقديم انطباع عن انفعال صادق أو كاذب.(1)

وعلى هذا النحو تنقسم الانفعالات إلى قسمين اثنين: التعبير الانفعالي الخالص وهي ما يجول في ذات المرسل، و أخرى انفعالات قد تجاوزت النقل المباشر للأحداث. فالأولى هي مشحونة بخطاب علمي، و أحيانا خطاب عادي وهي التي تنطبق فيها الدوال مع المدلولات بينما النوع الثاني من الانفعالات فهو مشحون بخطاب ذو نوعية إبداعية و

[1]-الطاهر بن حسين بومزبر: "التواصل اللساني و الشعرية"، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص**35**

فنية عالية جدا و بذلك فهو يتجاوز الواقع الخالص. وبذا، فالمعيار الصدق والكذب ليس بالقياس إلى القيمة البلاغية للرسالة وإنما من الالتزام بالواقع.[1]

و لئن كانت الوظيفة الانفعالية تركز على المرسل فإنها "تتزع إلى التعبير عن عواطف المرسل و مواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه و يتجلى ذلك في طريقة النطق أو في أدوات تعبيرية تفيد الانفعال كالتأوه التعجب،صيحات الاستنفار"[2] و نستطيع القول من هذا المنطلق أن الانفعالات الموجودة في خطاب منطوق مباشر تختلف عن الانفعالات التي تأتي في خطاب مكتوب؛ فالخطاب الأول يستعمل آليتين أولا هما فيزيولوجية وثانيهما دلالية ندركها من خلال الارتسامات الانفعالية، أمّا الخطاب المكتوب فيعتمد على الآلية الثانية فقط لأنّها تعيب الجانب الفيزيولوجي، و نجد هذه الوظيفة خصوصا في أدب السيرة الذاتية Autobiographie وتستخدم بعض الأدوات خاصة منها، التعجب interjection.

الوظيفة الافهامية:la fonction cognitive و يسمّيها البعض الوظيفة التأثيرية fonction expressive و تركز خصوصا على الجانب النفسي و الخُلقي للمرسل والمتلقي ونجد أن هذه الوظيفة تتركز على وجه الخصوص في النداء "الأكثر و الأمر اللذين ينحرفان من وجهة نظر تركيبة و صرفية وحتى فونولوجية في الغالب عن المقولات الاسمية و الفعلية الأخرى، وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية، فالخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصدق أمّا جمل الأمر لا تخضع لذلك.

و تقع هذه الوظيفة أيضا في الجمل التي يقوم المرسل بإرسالها أو بثها على مسامع المرسل إليه من أجل إثارة إنتباهه أو لطلب مساعدة أو استغاثة، و كثيرا ما نجدها في الأدب الملتزم و الروايات الرّومانسية باعتبار أن هذين الأدبين يقومان على مخاطبة الآخر وكذا محاولة التأثير عليه و إقناعه؛ و تنقسم هذه الوظيفة إلى ثلاثة أقسام "الإقناع ويهدف إلى جر المتلقي نحو مقاصد المنتج للنص الخطابي، و تظهر هيمنته في الخطاب الحجاجي الإقناع: وتهدف الرسالة الامتاعية إلى إدخال النشوة في نفس المستقبل، الإثارة وهي تتولد

1-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

2-عبدالسلام المسدي :الأسلوبية والأسلوب، ص**138**

من خطاب ما عند ما يتحول إلى عامل استفزاز، يحرك في المتقبل نوازع ردود الفعل مختلفة.[1]

الوظيفة الانتباهية :**la fonction phatique**: وهي تتعلق بالقناة التي تمرّ بها الرسالة، تتمحور حول إقامة الاتصال ونعني ان ما يبدله المتكلم من جهود و ما يستخدمه من وسائل لإبلاغ الرسالة، كالكلام الذي لا يحمل طاقة إخبارية، وإنما غايته التحقق من استمرار عملية التواصل كقولك"ألو هل تسمعني؟كما توظّف لإثارة انتباه المخاطب أو التأكد من انتباهه "قل هل تسمعني" و مصطلح إقامة التواصل أوجده **مالينوفسكي** للدلالة على أهمية اللسان الذي يقوي وشائج الصلة بين الناس، عبر تبادل الكلمّات البسيطة دون أن تكون النية منه تبادل الأفكار.[2]

4–الوظيفة المرجعية:**La fonction référentielle** و هي المعرفية وتتعلق بالسياق هي أساس كل تواصل و تحدد العلاقة بين الرسالة وما تحيل عليه وهي الغالبة على بقية الوظائف في كثير من الرسائل اللغوية.[3] و هي وظيفة تؤدي الإخبار لان اللغة تحيلنا على أشياء موجودة نتحدث عنها وهي تقوم بالرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلغة.[4]

5–وظيفة ما وراء اللغة: **la fonction métalinguistique**: و أطلق عليها أيضا الميتاليسانية تتعلّق بـــ "السنن"، تظهر هذه الوظيفة في المرسَلات التي تكون اللغة نفسها مادة دراستها أي التي تقوم على وصف اللغة و ذكر عناصرها و تعريف مفرداتها.[5]

1- الطاهر بن حسين بومزبر "التواصل اللساني و الشعرية ص**42**.

2–Fonction phatique : le message cherche à établir on à maintenir le contact ex (Allo?) (N'est-ce pas?) etc. relèvent-de la fonction phatique du langage roman jakobson , essai de languistique générale , traduit par Nicolas Ruwet, édition minuit , **1973**.

3– أحمد مومن اللسانيات: النشأة و التطور ديوان المطبوعات الجامعية، ط**2**، **2005**، ص **149**

4- « la fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage elle en est seulement la fonction dominante déterminante cependant que dans les autre activités verbales, elle ne joue qu'un rôle subsidiaire accessoire. » R.Jakobson : essais de linguistique générales p :**218**

5–عبدالسلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص**159**

6–الوظيفة الشعرية : la fonction poétique: و تسمّى أيضا الوظيفة الإنشائية و الوظيفة الخطابية و تركز حول عنصر الرسالة كعنصر قائم بذاته باعتبارها أيضا الجانب الملموس من العملية التواصلية، لأنّها تحمل معلومات وهذه الرسالة لا تنحصر في الشعر وحسب و إنّما تتجاوزه لتشمل كل الأنواع و الصيغ الخطابية، و يصح الكلام فنيا وتحمل درجة من الأدبية حين يكون هو الوسيلة وهوالغاية في الوقت نفسه.

و من هنا وفي هذا المقام تستطيع الرسالة كلّها أن تتحوّل لصالح الوظيفة الشعرية لأنها تصبح مهيمنة على باقي الوظائف الأخرى التي تتراجع شيء فشيء، خصوصا الوظيفتين الافهامية و المرجعية لان الوظيفة الشعرية الآن قادرة على أن تحيل على نفسها بنفسها و لذا تتسم الرسالة غالبا بالغموض،ثم تتراجع الوظيفة الشعرية حتى لا تقول تختفي تماما في أنواع الخطابات الأخرى كالاشهارات و الشعارات و يضرب لنا "**جاكبسون**" مثالا حول الشعار السياسي إذ "لا تمثل الوظيفة الشعرية الوحيدة للفن اللغوي فهي ليست إلا الوظيفة المهيمنة و المحددة في حين أنّها لا تلعب من الفعاليات اللفظية الأخرى سوى دورا ثانويا و إضافيا".(1) و يؤكد في هذا المضمار بأن "**دانيال دولا**" **Daniel Delas** "**وجاك فيليولي**" **Jacque Filliolet** " بأنّ الوظيفة الشعرية لا تلغى تماما و إنما تأتي فقط لكي ترسخ الرسالة عند المتلقي: تستعمل عندئذ الوظيفة الشعرية للغة من أجل أن ترسخ في ذاكرة المتلقي رسالة محددة في بنيتها اللسانية، تلعب إذن دورا مساعدا.(2)

إلا أنّ الوظيفة الشعرية تطغى في شكلها الواضح داخل النصوص الشعرية بل وتحتوي كل هذه النصوص،وبذا فإنّ هذه الوظيفة تشتغل في خطابات كثيرة وقد تتجاوز حدود الشعر في نطاق واسع من اللغة عموما، إلاّ أن دراسات "**جاكبسون**" تمحورت فقط حول الدراسات الشعرية و كأنّ هذا الطّرح يؤكد أهمية الوظيفة الشعرية فقط في الشعر دون أنواع الخطابات الأخرى وهنا يقول "**ريفاتير**" **Riffaterre** وهو يتحدث عن

1–المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

2- « la fonction poétique du langage est alors utilisé pour fixer dans la mémoire du destinataire un message prédéterminé dans sa structure linguistique : elle joue donc un rôle d'appoint. » Daniel Delas – jaque fillofet : linguistique et poétique librairie la rousse p**41**.

الوظيفة الأسلوبية للغة "لم تلق الوظيفة الشعرية إحدى أخصب أطروحات "**رومان جاكبسون**" إلا تطبيقا محدودا على الشعر المنظوم.[(1)]

وإذا كان جنس الشعر يتميز عن غيره من أنواع الخطابات بالقافية و الوزن والإيقاع و أنّ الوظيفة الشعرية تتجاوز كل هذه الاعتبارات و تشغل بداخلها، وإذا كان الأمر كذلك فهل نستطيع الفصل أو تمييز الوظيفة الشعرية في الشعر، طبعا يجيب "**جاكبسون**" بأنّنا لا نستطيع تمييز الشعر عن باقي أنواع الخطابات إلاّ عن طريق الوظيفة الشعرية المهيمنة، والتي ينعتها أيضا بالوظيفة الجمالية" في الحقيقة يجب تعريف الأثر الشعري على أنّه رسالة لفظية تكون فيها الوظيفة الجمالية هي المهيمنة.[(2)]

وتختلف الشعرية عن الجمالية باعتبار أن الثانية تتحدر من فلسفة جمالية معينة يضف هنا "**جاكبسون**" قائلا :"ثم ما العلاقة بين الشعرية و الجمالية في حالة التداخل بين المجالين؟، فإنّ "**جاكبسون**" يعزل الوظيفة الشعرية عن باقي الوظائف اللسانية الأخرى وذلك من أجل دراستها و معرفة خصوصياتها و علاقتها بالبيئات اللسانية الأخرى.

ويتصور "**ريفاتير**" بأنّ ما الشعرية إلا تعديلا لمصطلح الجمالية عند "**جاكبسون**" "لكن على الرغم من أنّ الشعرية ليست إلا تعديلا للجمالية التي استعملها "**جاكبسون**" وحلقة براغ (باعتبار أن الأثر الشعري يكون داخل البنية اللسانية في حين أن الجمالية ما وراء لسانية) فإنه يحصر أيضا حقل الوظيفة في الفن اللفظي."[(3)]

---

[1] - « une des vue les plus profondes de R. Jakobson le concept défoncions poétique du langage ne reçoit qu'une application limitée, à la poésie. Michel Riffaterre : essais de linguistique structural trad :Danielde la Flammarion p**144**.

[1]- « mais bien que « poétique » soit une amélioration d'esthetiqueutulisé d'abord par Jakobson et le cercle de « prague » (car le fait poétique est à l'intérieure de la structure linguistique alors que l'esthétique est métalinguistique) il limite encore le champs de la fonction à l'ail verbal. » M.Riffaterre : essais de stylistique structural p**147**.

[2] - « L'œuvre poétique doit en réalité se définir comme message verbale dans lequel la fonction esthétique est la donnantes. R. Jakobson, huit questions de poétique p**80**.

[3]- « mais bien que « poétique » soit une amélioration d'esthétique utilisé d'abord par Jakobson et le cercle de « Prague » (car le fait poétique est à l'intérieure de la structure linguistique alors que l'esthétique est métalinguistique) il limite encore le champ de la fonction à l'ail verbal. » M.Riffaterre : essais de stylistique structural p**147**.

3.4 الشعرية و الأدبية:

ولّما أنّ الوظيفة الشعرية من الوظائف هي عنصر أساسي و مهم ضمن الوظائف اللغوية الأخرى هذا ما جعل "**جاكبسون**" يدرج الشعرية ضمن اللسانيات التي تشتغل ضمن الوظيفة الشعرية سواء في الخطاب الشعري أو في أنواع الخطابات الأخرى "بما أنّ اللسانيات هي العلم الشمولي للبنيات اللسانية فإنّه يمكن اعتبار الشعرية فرعا مكملا للسانيات."[1]

من هذا المنطلق تولّت اللسانيات مهمة الاشتغال بالجانب الفني للغة وتوصل"**جاكبسون**" إلى دراسة الوظيفة الشعرية تحت أزمة لسانية انطلاقا من فكر "**دوسوسير**"، وقد كان سؤال المشروع الشكلاني الروسي دوما ما الأدب؟ ومن أجل هذا راحوا يبحثون عن المعطيات التي من شأنها أن تنشئ علمّا أدبيا مستقلا فهيمنت دراسات الأدب على جلّ أعمالهم خصوصا بعد العقم النظري الذي أظهرته المقاربات التاريخية والثقافية و المعتقدية و الاقتصادية والسياسية السير الذاتية.

وبذا، جاءت اللسانيات لتثْر البحث في مجال الأدب و لتكتشف آلياته وخصوصياته بواسطة أدوات علمية محضة و منهجية دقيقة، وخصوصا الخطابات الشعرية و القوانين التي تتحكم في شعريتها، و بهذا الإجراء فقد استطاع الأدب الخروج من دائرة الظواهر الاجتماعية و النفسية والتاريخية، وأصبح يشتغل على نظامه الداخلي الذي يتشكل من بنيات لسانية تتفاعل عناصرها في دينامية متبادلة ومن هنا يتحقق وجود النص وتتحدد هويته أيضا و يثبت وجوده الفعلي.

4.4 الشعرية والجمالية:

كما سبق و أن ذكرنا فإن الجمالية التي تنحدر من عمق فلسفي كبير، لا تمت بصلة إلى الشعرية باعتبارها نظرية تستند إلى طرح علمي واضح المعالم إلاّ أنّ الدراسات

[1] - « comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques la poétique peut être considérée comme faisant partie intégrante de la linguistique. » R.Jakobson : essais de linguistique générale p**210**.

الأدبية أحدثت تداخلا إلى أن أصبحت الحدود بينهما تتلاشى شيء فشيء فيقول في هذا **إخنباوم**: برزت في أعمال الشكلانيتين بوضوح بعض المبادئ إلى تعارض تقاليد ومسلمّات العلم الأدبي والجمالية على العموم؛ التي تظهر ثابتة لأول وهلة و بفضل دقّة هذه المبادئ تقلّصت المسافة التي تفصل القضايا الخاصة بالعلم الأدبي و القضايا العامة للجمالية بصفة معتبرة.[1]

وأمام هذا البسط، فإن الشكلانين الروس قد تمركز مشروعهم الأدبي العلمي حول رفض الآلية التي يسببها التعود وكذا، رفض التقاليد الأدبية و كيفية تلقيها و دراستها وكيفية الكشف عن القوة الإبداعية التي تكمن فيها، فتلقي الأعمال الأدبية دوما وبالطريقة نفسها يصبح تطرفا فكريا ويعكس تصورا في المعطيات؛ العلمية وفي هذا السياق يقول **امبرتوايكو Emberto-Eco**: لقد رأى الشكلانيون أنّ الابتكارات الأسلوبية والبنائية تمنح نفسها بجلاء مادام الوعي بوظيفتهم ضروريا بالنسبة لهم بادراك الشكل المتقن.[2]

وعند اشتغال "**جاكبسون**" بالدراسة الوظيفية الشعرية وهو مُنظَمٌ إلى المدرسة الشكلانية رأى أنّه من الضروري إدراج هذه الدراسة إلى الدراسة اللسانية "لاحظ أن الدراسة اللسانية ضرورية للشعر فمن جهة يرى أنّه على علم اللغة أن يدرس بطبيعة الحال الدلائل اللفظية في كل حالاتها الوظيفية و التركيبية؛ باعتبارها عنصرا مكونا لكلام كل كائن إنساني ولأن هذه تعمل على إبراز موقفها تجاه الدليل اللفظي باعتباره وحدة ما بين الدال و المدلول أي أنّها تكسر هذه الوحدة، فإنّ على اللغة الشعرية أن تترك كل الحرية لتضيء عتمات بنيتها."[3]

ويوجِد "**جاكبسون**" علاقة وطيدة بين الشعرية و اللسانيات باعتبار أنّ الشعرية تدور أيضا حول نوعين من التساؤلات،تساؤلات تزامنية و أخرى تعاقبية، مثلها في ذلك

1- Eikhenbaum : la théorie de la littérature, p**34**

2 -Emberto-Eco, l'œuvre ouverte, ed du seuil **1979**, p**225**.

3- قارة مصطفى نور الدين :شعرية جاكبسون ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران، أفريل، **1999**، ص**35**

مثل اللسانيات و بما أننا لا نستطيع أن نخاط اللسانيات التزامنية باللسانيات السكونية فإنّه أيضا لا نستطيع خلط الشعرية التزامنية مع الشعرية السكونية.

ثم إنّ الدراسة التاريخية للشعرية كما في اللسانيات لا تهتم بالتغيرات فقط،وإنّما تأخذ على عاتقها دراسة جميع العوامل المستمرة و الدائمة و السكونية وعلى هذا الأساس تصبح الشعرية بهذا النظام علمّا قائما بذاته له أسسه و مناهجه.[1]

ولعلّ الشعرية تحدث نوعا من الاهتزاز و الارتداد حسب **كمال أبوديب** على مستوى النص في حد ذاته أو على مستوى التجربة و القراءة و التلقي، وهذا الاهتزاز هو عبارة عن وحدة كلية ذات شمولية وما الشعرية إلا خصوصة من خصوصياتها وهنا يلتقي مع "**تودوروف**" الذي يلجأ إلى مصطلح العجائبي الذي يُفرز عن طريق تجربة الاهتزاز التي تتردد ضمن لحظة التقبل أثناء تلقي النص الخرافي.

ويضف **كمال أبو ديب** قائلا: إنّ الشعرية وظيفة من وظائف ما أسميه الفجوة أو مسافة التوتر وهو مفهوم لا تقتصر فعاليته على الشعرية؛ بل إنّه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها بيد أنّه خصيصة متميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيء متمايزا وقد يكون نقيضا للتجربة أو الرواية العادية اليومية.[2]

ونكاد نجزم بأن النظرية الشعرية بأكملها تقوم على مبدأ واحد ألا وهو الانزياح أو التضاد ضدّ ما هو متداول و مألوف. و معروف مبدأ الخروج عن المعيارية التعيينية فهدف الشعرية بصفة عامة ينهض على غائية الأدب، لا أن يكون وسيلة،و أيضا أن يكون الأدب يحمل قيمة جمالية لا أن يكون جافا، كما أن النظام اللساني الذي تتأسس عليه الشعرية إنّما هو مغاير و مختلف عن ذاك الكلام التواصلي اليومي.

---

[1]– R. Jakobson : essais de linguistique générale, ed de seuil, p**112**

[2]-كمال أبوديب: في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط**1**، **1987**، ص**21**

ومن خلال ما ورد نستطيع أن نستخلص بأن الدراسات اللسانية وكذا المقاربات الأدبية قد نظرت إلى الشعرية وفق ثنائية تناقضية طرفاها الشعر والنثر أو أنها عبارة عن منهج لساني و أحيانا هو واقعة أسلوبية أو أخرى جنسا أدبيا وأخرى فلسفة جمالية والجدول التالي يبين ذلك:

المدارس اللسانية	الشعرية	النثرية
شلوفسكي	يعود إلى الطابع المحسوس لتركيبها وألفاظها وبنية انتظامها الصوتي والتلفظي والدلالي أيضا.	
جاكبنسكي	-غايتها جمالية صرفة. -للتمثيلات الالسنة داخلها قيمة مستقلة.	غايتها عملية ليست إلا وسيلة اتصال
تودوروف	-الاهتمام بالتوزيع الصوتي. -تكون أكثر نسقية.	تكون أقل نسقية
جاكبسون	-الشعرية تحقيق لاستقلالية الكلمة. تتجه في الحد الأقصى نحو الكلمة الصواتية.	تهتم بالكلمة
شليغل أوغست ويلهلم	-خطاب غايته قائمة في ذاته. معرف بالنبرة الغنائية.	-خطاب غايته قائمة في موضوع خارجي. فاقد للنبرة الغنائية.

5.4 ثنائية شعرية–أدبية:

المدارس اللسانية	الشعرية	الأدبية
تودوروف	قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال	-تمتع مدى المغايرة العميقة للنظام

	نثرية. تحمل مشروع تفجير اللغة من خلال بثها للقوانين التي تمكنها من ذلك، و معرفة حقيقة العلاقات التي تخلق تفاعلا ذا طابع جمالي. -تسعى إلى إكتناه بنية العمل الأدبي و معاينته وفي معطياتها اللسانية فهي مقاربة للأدب. لا تهتم بالعمل الأدبي،إنما بخصائصه كخطاب نوعي. تخصص الشعرية كواقعة أسلوبية مستقلة بمكوناتها في النثر السردي. الاهتمام بالدال.	اللساني عن النظام المستعمل. يهدف التوصيل حيث تكتسب المكونات اللسانية لنظام الأدبية قيمة مستقلة. يفتح واجهة على احتمال لغة غنية بذاتها أو بفزيائيتها المكونة بها. الأدبية لا تظهر إلا كخطاب أدبي. -الاهتمام بالمدلول.
رومان جاكبسون **جون كوهن** **كمال بوديب**	-دراستها لسانيا بكونها وظيفة. -علم الأسلوب الشعري. الشعرية انزياح. -الفجوة-مسافة التوتر.	-تنحوا تجاه تحويل فعل لفظي إلى أثر من خلال نسق الأدوات.

و يتصور **تودوروف** و **جاكبسون** معا بأنّ الشعرية هي عملية رصد قوانين تفاعل العناصر المكونة للعمل الأدبي و معرفة حقيقتها، و تدرس الوظيفة الشعرية داخل العمل الأدبي وبذا يسمّي "**جان كوهن**" الشعرية بعلم الأسلوب الشعري.

الفصل الرابع

الشعرية في الوطن العربي

يعدّ مصطلح الشعرية من أكثر المصطلحات ومن أكثر المفاهيم التي وقع و يقع حولها الإختلاف والتضارب، سواء من حيث الاصطلاح أو من حيث المفهوم، فهي تنقسم إلى قسمين اثنين أولهما يقول بأنّ الشعرية هي جنس من الأجناس الأدبية كالقصة و المسرحية و الرّواية وثانيهما يقول بأنّها تختصّ بالأدب كله شعره و نثره أي كل ما له علاقة بالإبداع الأدبي.

1- الشعرية عند القدامى:

و كان ذلك الحال أمام النقاد القدامى الذين كانوا يتصوّرون هذا المصطلح بمفهوماته ومدلولاته، باعتبار أنّنا لو عدنا إلى النقد العربي القديم لوجدنا جذور هذا المصطلح ضاربة في أعماق الموروثين العربيين النقدي و البلاغي، فهي تأتي بمعنى دراسة جنس الشعر من حيث هو وحده، أو الدلالة على الانتماء إليه، و قد كان الشعر بمعناه المحصور هو وحده المتخذ موضوعا للشعريات، وذلك ما يفهم من شعريات **أرسطو** منذ قريب من خمسة و عشرين قرنا، وقد ظلّ قائما إلى القرن التاسع عشر و ذلك بمعنى الحكم الاشتقاقي للشعريات المتفرقة عن الشعر نفسه.

كما تأتي النظرية العامّة للأعمال الأدبية بعامة، و قد يستبين هذا المفهوم من خلال عنوان المجلة الفرنسية الشهيرة المتخصصة في النقد و هي شعريات:مجلة النظرية و التحليل الأدبي [1] والسؤال الذي يطرح نفسه بعمق هو هل المفكرون و النقاد القدامى كانوا يعون مصطلح الشعرية؟ و هل كانوا يستوعبون مفهومه و موضوعه؟

إنّه لابدّ من الإقرار هنا؛ بأنّ التفكير في هذا الموضوع قد ارتبط بمفهوم الشعر العربي لدى القدامى" فعلى الرغم من عدم ظهور المصطلح لديهم فإنهم تحدثوا عن الأدبية في النص بمفهومها الكامن في النفوس، عالجوها بشعرهم تحت مسمى الصناعة تارة و تارة أخرى تحت مسمى الصياغة و حسن الوصف و هي معاني كانت ترتبط لديهم بالبحث في الشعرية و موضوع الأدب

1- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، هيئة أبوظبي للثقافة و التراث ، أكادمية الشعر ، ط**1**، **2001**، ص:ص **13**، **14** .

للتفرقة عما سواه و تشكل له الفرادة الأدبية[1]، و يتصور **عبد الله الغذامي** تكريسا لهذا الرأي بأنّ الشعرية تفتقت بوادرها منذ عهد مبكرا في تراثنا لكنها لم توفق لمسار تطورها [2].

و في المقام نفسه يتصور " **محمد لطفي اليوسفي** " في الشعر و الشعرية أن النقاد القدامى تمكنوا من إلتقاط القوانين المستمرة التي تدير هذين الحديثين، و لكن تسميتهم لهذه القوانين جاءت أحيانا أخرى محكومة بنوع من القلق أعلن عن نفسه في شكل عدول عن لغة المفهوم إلى لغة البيان و التقريب في حين ظل البعض الأخر في تلك القوانين غائما وراء غلالة من المفاهيم التي تستعصي على الامتثال [3].

و يجمع معظم النقاد و على أنّ مصطلح الشعرية، قد ظهر فقط عند الفلاسفة مثل **الفرابي** و **ابن سينا** أو عند الذين تأثروا بالفلسفة مثل "**حازم القرطاجي** " و الشعر أو الشعرية عند معظم النقاد العرب القدامى هي عبارة عن صناعة لها قوانينها أو أطرها و خصوصياتها و أسرارها ومسالكها و لعلّ هذا ما أثبته **ابن سلام الجمحي** بإعتباره أقدم و أوّل ناقد عربي:" و للشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أضاف العلم و الصناعات منها ما تثقفه العين و منها ما تثقفه الأذن و منها ما تثقفه اليد، و منها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ و الياقوت و لا تعرفه بصفة و لا وزن، دون المعاينة ممن يبصره (..) يعرف ذلك العلماء عند المعاينة و الاستماع له بلا صفة ينتهي إليها و لا علم يوقف عليه، و إن كثرة المدارسة لتغذي علم العلم به فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به [4].

من هنا فإنّ " **ابن سلام الجمحي**" يثبت على أن الشعر الصناعة و قد وضع لها أهلها المتخصصون معايير يصفونها بها و يميزونها بها أي يقيمون بها ما هو ردئ من الشعر، و ما هو جيد .بمعنى أن الناقد يتوصل إلى اكتشاف المستوى الفني الذي تحمله الكتابة من شعرية، و بالتالي يكون حكمه عليها معرفيا و منطقيا و موضوعيا و يؤكد أيضا بأنّ الشعر صناعة لأنّها لا تختلف عن

---

1 – المصدر نفسه، ص **304** .

2 – عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، المركز الثقافي العربي ، بيروت،ط**6**، **2006**، ص **21** .

3 – محمد لطفي اليوسفي: الشعر و الشعرية، دار العربية للكتاب ، تونس ، **1992**، ص **311** .

4 –ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر السعودية بمصر القاهرة (دون تاريخ)، ص: ص **5-7**.

أنواع الصناعات أو الحرف الأخرى كالرسم كالفنون الجميلة (الرسم) و النجارة و أنواع الفنون السمعية البصرية .

و لا مناصّ من القول بأنّ هذه الصناعة تحتاج إلى رجل متخصص أوّلا و أخيرا و أن يتوفر فيه عنصر حفظ القصائد العربية الطويلة باعتبار إنّها كانت الوسيلة الوحيدة لتعلم الشعر و هكذا فإنّ الحفظ هو شرط من شروط الشعرية، و كذلك من أراد أن يسلك في عداد أهل هذه الصناعة فعليه أن يهيئ نفسه لمثل هذا العمل الطويل القاسي، وعليه أن يتدرج في مسالكه الوعرة، فيبدأ المرشح لهذا العمل بتدريب نفسه على حفظ القصائد زمنا طويلا و أن يصاحب شاعرا و لا يفارقه إلى سواه، و أن يكون وفيا لأستاذه و يحافظ على طريقته (صناعته) الشعرية بعد وفاته، وهكذا فإنّ الحفظ شرطا من شروط الشاعرية و هو الوسيلة الوحيدة في تلك العصور للتعلم والثقافة والاطلاع و المعرفة و الخبرة و المراس بعلوم الشعر و فنونه و أغراضه و معانيه وأساليبه[1]و لعلّ " **ابن سلام الجمحي**" في تعريفة للشعر هذا هو يفسر و يشرح و يصف مكونان هذه الكتابة الفنية أو كيفية نسجها.

و لذلك كان الشعر عبارة عن صناعة أو حرفة كان يحترفها العرب القدامى فكان يتوجب على محترفيها أن تتوفر فيهم شروط العبقرية و الموهبة ذاك لأنّها حرفة تحتاج إلى صبر و خبرة.

و كان يتسم الشعر آنذاك بما يسمّى الوزن، و هو بذلك أول علوم الشعر ثم يليه بعد ذلك علم آخر و هو علم القافية حتى أن الوزن صار المعيار الذي يحتكم فيه النقاد إن كانت هذه الكتابة شعرا أو نثرا، بل ذهب معظمهم إلى أن الوزن هو المعيار الذي نميز بواسطته بين الشعر و النثر، وحدد **قدامه بن جعفر** الشعر على أساس مقابلته بالنثر، و اعتمادا على البنية الإيقاعية المتمثلة في الوزن و القافية (...) إن هذا التمييز بين الشعر و النثر قائم على معيار الوزن، أوّلا فالشعر عند **قدامة** جنس موزون مقفّى و النثر خال من الوزن و القافية ، و إذا كان الوزن معيارا يميز بوساطته بين الشعر و اللاشعر **فالجاحظ** فكان ذو ثقافة موسوعية عظيمة أدبية و اجتماعية وتاريخية و جغرافية، فقد كانت لديه ثقافة هائلة و معارف طائلة فاختص في فقه اللغة و فقه النحو و الشعر حيث وصف بأنّه " نسيج وحده في جميع العلوم علم الكلام و الأخبار و العربية و تأويل

[1] – خليل الموسي: جماليات الشعرية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ،دمشق- سلسلة الدراسات ، ص **78**.

القرآن و أيام العرب...و كان **الجاحظ** يتصوّر بأنّ الشعر لا يقوم وحده على المعنى فقط و إنّما يقوم على عناصر شكلية أخرى و قد كان يعيب على العلماء الذين يتعصّبون للمعنى في أشعارهم فلم يكن يلتفت إليهم لأن الشعرية في منظور الجاحظ لم تكن تكمن فيما يشمل عليه الشعر من معان [1] تتمثل في إقامة الوزن و تخيّر اللفظ و سهولة المخرج....فالشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير[2] .

و وفق هذا المدلول؛ تتصور أنّ **الجاحظ** كان يجد أن الشعر لا يحس إلا إذا كان موزونا مقفي بل هذه الأمور هي دلائل شعرية، و أنّه لا يمكن ترجمته (الشعر)، الوزن و القافية لا تترجمان و لو حصل ذلك لسقط المعنى و غابت شعرية هذا الشعر، لم يتبين **الجاحظ** أنّ الوزن وحده مانع للترجمة و حائل دونها ، صحيح أنّه أول الموانع، و لكن يمكن أن يترجم الشاعر شعرا ويصوغها بأوزان اللغة المنقول إليها، و لكتن ذلك لا يكفي لأن لأي عمارة شعرية تقاليدها وخصوصياتها و استقلالها (...) و بذكرها **الجاحظ** و أوّلها الحسن و الجمال فالحسن يتأتي في الشعر من الوزن و المعنى و اللفظ و الصورة و الموضوع و التقاليد الثقافية "[3].

و لعلّ " **الجاحظ** " في هذا المقام، يتصوّر بأنّ الوزن من شروط الكتابة الشعرية ويؤدي إلى تجسيد إيقاع معين، أما وقوعه على اللفظ، فإنّما يريديه اختيار اللغة المناسبة، و التي تكون بالتأكيد مخالفة للغة النثرية مشحونة بالإيحاءات و الرموز و ذلك من أجل أن تحدث جمالية معينة في نفس المتلقي ، و قوله ان الشعر صناعة فإنّما يقصد لها إنها تخص فئة معينة من البشر و ليس كل البشر وهنا يتفق مع " **ابن سلام الحمحي**" في كون الكتابة الشعرية هي صناعة.

و يتصوّر " **الجاحظ**" أخيرا أنّ الشعر هو ضرب من النسيج ذلك أن الكتابة الشعرية هي بماثبة الصناعة النسيجية التي تتطلب ألوانا معينة و أشكالا مناسبة من أجل أن تكون قطعة القماش محكمة و جميلة، و قد يقصد بأنّ الشعر جنس من التصوير أي أن الشعر هو خيال بالدرجة الأولى و هو من شروط شعريتة، تفاوت مدى شعريته من قصيدة إلى أخرى، و الشعر لا يستطاع أن

---

1 –عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، ص **18** .

2 – الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الكتاب الغربي، بيروت، **1388 –1969**، ج**3**، ص**131** .

3 –خليل موسي: جماليات الشعرية، ص **85** .

يترجم و لا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه و بطل وزنه وذهب حسنه و سقط موضع التعجب يصبح كالكلام المنثور[1] .

و في المجال نفسه يتصوّر " **قدامة بن جعفر** " بأنّه إذا كان كلام العرب ينقسم إلى قسمين ما هو منثور و ما هو منضوم، فالشعر بدوره ينقسم إلى أقسام عدة منها ما يسمّى " بالقصيد" و"الرجز"و" والراجز" و " المسمط": و الشعر ينقسم أقساما منها القصيد و هو أحسنها و أشبهها بمذاهب الشعراء، و منها الرجز و هو أخفها، و الراجز، الساقي الذي يسقي الماء، و كان الأصل في الأراجيز أن يرجز الساقي على دلوه إذا مدها، ثم أخذت الشعراء فيه فليحق بالقصيد و منها المُسمّط و هو أن يأتي الشاعر بخمسة أبيات على قافية ثم يأتي بخمسة أبيات على قافية أخرى، ثم يعود فيأتي بيت على قافية البيت الأول و كذلك إلى آخر الشعر، و منه المزدوج و هو ما أتى على قافيتين إلى آخر القصيدة، و قد عرف الشعر على أنّه قول موزون مقفى يدل على معنى وقبل ذلك لابد من الوقوف عند هذا الكتاب لمحاولة التعريف به فقد صارت شهرته في كل مكان وأحدث ضجة كبيرة في عالم الأدب، فألّف " **الآمدي**" كتابا سمّاه الموازنة "تبين غلط قدامة" وألف " **ابن رشيق**" تزييف نقد **قدامة** و كتب أيضا **عبد اللطيف البغدادي** " رفع الظلامة عن قدامة".

و يعدّ " **قدامة بن جعفر** " أول من عرف الشعر بمفهومه الابتدائي المدرسي فقال إنّه قول موزون مقفى، يدل على معنى"و كذلك إلى آخر الشعر، و منه المزدوج و هو ما أتي على علاقة قافيتين الى آخر القصيدة ...

و لكن أمام هذا الطرح يبدو أنّ التعريف الذي قدمه " **قدامة بن جعفر**" لا يعتدّ به في الحقيقة، باعتبار أنّه غير سليم و غير موضوعي و باعتبار أنّ وجود الوزن في القصيدة الشعرية ليس شرطا أساسيا فالكتابة النثرية قد تتضمن أيضا بعض الأوزان، فإنّه يظلّ غير مّسلّم له لأنّه غير سليم في نفسه من الوجهة المنطقية نفسها ذلك بأنّ من النثر ما يكون هو أيضا موزونا، حتى إذا كان ذلك غير وارد بكيفية منتظمة، كما لاحظ ذلك كثير من علماء البلاغة و النقد في القديم والحديث فما أكثر ما يتكلم الإنسان كلاما موزونا و لا علاقة له بالشعر ، وقد نبّه إلى هذه المسألة النقاد

1-الجاحظ:الحيوان: تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، **1996** ، ص **75** .

والبيانيون و المنثرون الأقدمون و منهم **أبو عثمان الجاحظ** حين دافع عن عدم شعرية القرآن [1] ذاك أن حتى كلامنا اليومي يحتوى على بعض الأوزان الشعرية فكيف إذا كان الأمر يتعلق بالخطاب القرآني و قد ضرب لنا **الجاحظ** مثالا عن ذلك و هو يدافع عن عدم شعرية القرآن الكريم في قوله (تبت يدا آبي لهب) إذ زعم الزاعمون أنه في تقدير مستفعلن مفاعلن كما دافع عن عدم شعرية كلام الرسول صلى الله عليه و آله و سلّم بل ذهب **الجاحظ** إلى أبعد من ذلك فذكر لو أن رجلا من الباعة صاح من يشتري باذنجان ؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن " مستفعلن مفعولان"، فكيف يكون هذا شعرا أو صاحبه لم يقصد إلى الشعر[2]و يحدّد "**قدامة بن جعفر**" أقسام الشعر فيقول: العلم في الشعر ينقسم أقساما: وقسم ينتسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينتسب إلى العلم و لغته و قسم ينتسب إلى علم معانيه، و قسم إلى علم جيده و رديئه. و لقد تأثر " **قدامة بن جعفر** " بما جاء به " **ارسطو**" و ذلك من خلال مؤلَّفه **نقد الشعر،** فقد خصّص فيه فصلا متعلقا بالشعر و قد قسمه إلى أربعة أبواب، و هي المدح و الهجاء والحكمة و اللهو، وشرح في هذا المقام معنى التشبيه و الاستعارة و الكناية و كذا الالتفات[3] .

و عند هذا المقتضي، فإنّ " **قدامة بن جعفر** " قد قدّم لنا تعريفا خاصا بالكتابة و ذلك بعنوان " **الأرداف**" أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي بلفظ يدل على معنى و هو ردفه و تابع له [4] .

و يُسْحَى فتيت المسك فوق فراشها   نؤوم الضُّحى لم تنتطق عن تفضل.

فالشاعر هنا استخدم عبارة " نؤوم الضحى " و هو يريد بها حياة البذخ و الترف التي تعيشها تلك المرأة، وذلك من أجل أن يجعل للمتلقي مهمة يضطلع بها ألا و هي اشتراكه في عملية إنتاج دلالة النص، و ذلك من خلال عمليات ذهنية يقوم بها ليصل من خلالها إلى فهم مراد الناصّ باعتبار أن هذه المرأة تخدم دون أن تنطق و لكنها في بيتها، فتيت المسك يبقي في فراشها إلى غاية الضحى، وهكذا من خلال عملية تحليل المعنى الأصلي وصولا إلى المعنى المجازي.

1 – عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، ص **72** .

2 –عبد المالك مرتاض : قضايا الشعريات، ص **82**.

3 – ينظر أحمد خليل: المدخل الى دراسة البلاغة العربية، دار الطبعة، بيروت (د د ت) ، ص **390**.

4 – قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص **107** .

كما تعرض "**قدامة بن جعفر**" في كتابه **نقد النثر** إلى فكرة الصاغة اللفظية ليست في كلام غيرهم مثل الكيفية و الكمية و المائية و الكمون و التولّد(*) و الجزء و الطفرة و أشباه ذلك فمتى كلّم به غيرهم كان المتكلم مخطئا و عن الصواب بعيدا، و من خرج عنها في خطابهم كان في الصناعة مقصرا [1].

و لا بدّ من الإشارة في هذا المقام إلى أنّ الشعر عند هؤلاء كانت بشرط عنصرا ألا و هو القصدية، فالشعر لا يكون كذلك إلا إذا عنى صاحبه ما يقوله و قصده" و قد شاعت مصاحبة القصدية إلى درجة الحتمية، لمفهوم الشعر لدى المنظرين الإسلاميين المتأخرين عمّن ذكرنا، منذ أن جعل **الجاحظ** القصدية من تمام الشعرية في الكلام، فإن قال قائل كلاما يتفق في أنّه موزون و هو لم يقصد إلى وزنه بميزان الشعر ، لم يكن شعرا و كان القصد وحده كاف لأن يجعل من كلام ما شعرا[2]، وكذلك نجد "**علي بن محمد الشريف الجرجاني**" (**1339–1413**) يعتمد القصدية في تعريفه الشعر حين يقرّر أنّ الشعر في اللغة، العلم و في الاصطلاح كلام موزون مقفى على سبيل القصد و القيد يخرج نحو قوله تعالى ﴿الَّذِي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ، وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ﴾ سورة الانشراح الآية **3**و**4** فإنّه كلام مقفى موزون، لكن ليس بشعر لأن الإتيان به موزونا ليس على سبيل القصد، و الشعر في اصطلاح المنطقيين، قياس مؤلف من المخيلات و الغرض منه انفعال النفس بالترغيب و التنفير، كقولهم، الخمر ياقوتة سيالة و العسل مرة مهوِّعة[3]هذا الكلام يؤدي بنا أساسا إلى القول بأنّ مستخدم اللغة ينتقي ألفاظا خاصة حسب موضوعه من قاموسه الفكري الخاص و يتأتي ذلك من خلال التمرس والاحتكاك مع أصحاب الخبرة ، و يتصور أيضا " **قدامة بن جعفر**" أنّه على البليغ أن يكون عارفا باحتمالات الإيجاز و الإطناب " فالخطيب لا يكون موصوفا بالبلاغة و لا منعوتا بالبلاغة و الخطابة، إلا بوضع هذه الأشياء مواضعها، و أن يكون على الإيجاز إذا شرع فيه قادرا، و بالطالة إذا احتاج إليها ماهرا[4] .

*- المائية، الماهية: الكمون أن يكون الشيء كامنا في الشيء الآخر مثل كمون النار في الحجر التولد الأشياء من بعضها .

1 – قدامة بن جعفر نقد النثر، دار الكتب العملية بيروت، (د ت)، ص **134** .

2 –عبد المالك مرتاض قضايا الشعريات ص (**2**)**8** .

3 –على بن محمد بن علي الجرجاني : التعريفات ، تح: عادل ابو خضر، ص **119** .

4 – قدامة بن جعفر: نقد النثر، ص **96** .

و أمام هذا البسط ، أمكننا القول بأنّ البلاغة إذا كانت جزء من النثر فإنّها أيضا جزء من الشعر و قد حكم " **قدامة بن جعفر**" على من يستخدم البلاغة و الإيجاز في شعر أو قوله بالفوز والنجاح، البلاغة و الإيجاز إذا وقع في الشعر و القول قضى للشاعر بالفلج، و العي و الإسهاب إذا وقعا في الشعر و القول كان الشاعر أعذر، وكان الغدر عن المتكلم أضيق و ذلك لأن الشعر محصور بالوزن، محصر بالقافية، فالكلام يضيق على صاحبه و النثر مطلق غير محصور، فهو يشع لقائله، فما تساوى القول و الشعر فيه من هذا الفن فحكم للشاعر فيه بالفضل [1] .

و لقد اختص الشاعر بما يختص به الناثر أو الخطيب ، فأجيزت له بعض التجاوزات و التي هي أيضا من دواعي شعرية الشعر " فأما عذرهم للشاعر في التقصير و اعتقادهم له العيوب فقد جوزا له من قصر الممدود وحدق الحركة ، و تحقيق الهمز و صرف مالا يتصرف ، مالم يجيزوه للمتكلم [2].

و أمام هذا التشكل ، فان البلاغة إذا وقعت على الكلام ، أضفت عليه نوعا من الجمالية أو إن صح التعبير نوعا من الشعرية " العامي قد يحيط قوله بمعناه الذي يريده ، إلا أنّه بكلام مزذول من كلام أمثاله، فلا يكون موصوفا بالبلاغة و فصاحة اللسان لأن الأعجمي و اللحّان قد يبلغان مواردهما بقولهما ، فلا يكونان مصوفين بالبلاغة، وزدنا حسن النظام لأنه قد يتكلم الفصيح بالكلام الحسن[3] .

1.1 مفهوم الشعرية عند عبد العزيز الجرجاني:

ترتبط مسألة الشعرية عند **عبد العزيز الجرجاني** بما هو قديم وجديد باعتبار أنّه حللها وشرحها بطريقة موضوعية و منهجية، و يتصوّر **عبد المالك مرتاض** بأنّ **الجرجاني** لم يوفق في تعريفه للشعر بل اكتفى فقط بما جاء في عهد عمر بن الخطاب غير أنّ "**الجرجاني**" قبل أن يعمد إلى تقرير أيّة مسألة القديم و الحديث، حاول أن يتناول مفهمة الشعرية لكنه لم يوفق في رأينا، إلى

1 – المرجع نفسه، ص **75** .

2 – المرجع نفسه، ص: ص **75**، **76** .

3 – قدامة بن جعفر: نقد النثر، ص: ص **76**، **77** .

تعريفه (...) بل اكتفى بتقرير ما كان شائعا بين الناس منذ عهد " **عمر بن الخطاب**"[1] و يقول " **عبد القاهر الجرجاني** " في هذا الشأن كان الشعر علم القوم، و لم يكن لهم علم أصح منه ، فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب بالجهاد [2] ثم يضيف أن الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع و الرواية و الذكاء [3]و كذا فإنّه يتضح بأنّ " **الجرجاني** " لم يضيف شيء إلى مفهوم الشعر، و إنّما ذهب إلى ما هو قديم و جديد " لست أفضل في هذه القضية بين القديم و المحدث و الجاهلي و المخصوم و الأعرابي و المولد إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى زاوية أمس و أجده إلى كثرة الحفظ أفقر" [4] و يستخرج لنا **عبد المالك مرتاض** ثلاثة عناصر أساسية:

أ- إصداره الحكم بعدم تفضيل شعر القدماء على المحدثين .

ب- ثم تسوية بين الشعر القديم و المحدث في جودتهما

ت- ثم الإقرار بحاجة الشاعر المحدث إلى حفظ الشعر الجاهلي و الأعرابي لتجزل لغته وليفحل أسلوبه.

2.1 مفهوم الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني:

إن مفهوم الشعرية عنده مرتبط بمفهوم الشعر ، فيقول أن له قوافية و أصوله و مناهجه ليس النظم إلا أنّ تضح كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو و تعمل على قرانيته و أصوله و تعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها [5]

و يتصوّر " **الجرجاني** " أنه الناظم أن يلتزم ببعض الشروط أثناء نظمه، فعليه أن ينظر في الخبر في تركيب المبتدأ و الخبر و ينظم في تركيب الشروط و جملة الشروط وفعل الشرط و أنّ ينظر أيضا إلى حالات مجيء الحال و تفاصيل أخرى متعلقة بالفصل و الوصل و مواضع التقديم والتأخير و قضايا بالإضمار و الإظهار .

---

1 -عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، ص **33** .

2 -علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح: محمد ابو الفضل إبراهيم و على محمد البجاوي ، مطبعة عيسى الحلبي **1966**، ط**4**، ص **15**.

3 - المرجع نفس، الصفحة نفسها.

4 - المرجع نفسه، ص: ص، **15**، **16** .

5 -عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز: شرح و تعليق محمد التنجي دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط**1** ، **2005** ، ص: ص، **69**، **70** .

" فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك " زيد منطلق"، " زيد ينطلق" " و ينطلق زيد " و " منطلق زيد" " وزيد المنطلق" و" المنطلق زيد" "و زيد هو المنطلق" .

و في الشرط و الجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: إن تخرج إخراج " و إن خرجت خرجت " و إن تخرج فأنا خارج، و أنا خارج إن خرجت، و إن خرجت خارج.

و ينظر في الحروف التي تشترك في المعنى ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلا من ذلك في خاص معناه، نحو أن يجيء "ما" في نفي الحال و بـــ " لا" إذا أراد نفي الاستقبال (...) و ينظر في الجمل التي تسرد، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ثم يعرف فيما حقه الوصل الواو و من موضع الفاء و موضع الفاء من موضع ثم [1].

3.1 مفهوم الشعرية عند ابن طباطبا العلوي:

يذهب "**ابن طباطبا العلوي**" إلى تعريف الشعر على أنّه كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما يخص به عن النّظم الذي إن عقل به عن جهته محبته الإسماع وفسد على الذوق و نظمه معلوم محدود [2]، و لعل الدارس لهذا التعريف يتوصل الى أن تعريف "**ابن طباطبا**" هو تعريف بسيط ابتدائي يفتقر إلى الدقة و المنطق وواضح أن هذا التحديد مزج فضفاض و يفتقر إلى الدقة المنطقية لكي يقر في الإفهام، و لعل أمثل من ذلك بالقياس إلى ما جاء به "**ابن طباطبا**" عن نظرية الشعر أنّه تحدث ربما لأوّل مرة عن ثقافة الشاعر و مكوناتها وأدواتها.[3]

و يضيف **ابن طباطبا** :" إنّ قائل الشعر هو كالنسّاج و النقّاش أو الرسام أو النجار وصاحب حرفة عقلية، أن يكون على دراية و معرفة كاملة لهذه الحرفة، فالشعر صناعة، و هو ما يتفق فيه مع **الجاحظ** و مع **ابن سلام الجمحي** و ممّا أسّسه **ابن طباطبا** في نظرية الشعريات، و أنّ الشاعر لا ينبغي له أن يختلف عن النساج و النقاش و ناظم الجوهر.[4]

1 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز: شرح و تعليق محمد التنجي ، ص: ص، **69**، **70**.

2 – ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر :تحقيق عبد العزيز بن ناصر المالح ، المؤسسة السعودية بمصر القاهرة، (دت) ، ص **15**

3 – عبد المالك مرتاض : قضايا الشعريات، ص: ص، **23**، **24**.

4– ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر :تحقيق عبد العزيز بن ناصر المالح ، ص **08**

و يضع " **ابن طباطبا**" شروطا معينة يجب أن تجتمع في الشاعر من أجل تحقيق كتابة شعرية جيدة ألا و هي النسيج من مكونات الثقافة العربية الأصلية و خصوصياتها و كذا التوسع في علم اللغة: فالشاعر يجب أن يتوفر فيه ثقافة كبيرة تمكنه من كتابة شعر متميز كما يُعنى "**ابن طباطبا**" كثيرا بمسألة اللفظ و المعنى و هي قضية شغلت حيزا كبيرا في النقد الأدبي و الفكر البلاغي .

4.1 مفهوم الشعر عند ابن القيرواني:

يشترط "**ابن رشيق**" في تعريفه للشعر على جملة من الشروط يبتدؤها بالنية ثم الاتيان باللفظ، و تحقيق الوزن و المعنى و القافية بمعنى أنّه يجب أن تتوفر في الشاعر شروطه التقليدية المعروفة "يقوم بعد النية من أربعة أشياء و هي اللفظ و الوزن و المعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزون مقفى و ليس بشعر لعدم القصد و النية "[1] فالكلام ينقسم الى قسمين رئيسين الشعر و النثر و الشعر بدوره ينقسم إلى قسمين كلام موزون مقفّى و هو ما يسمّى بالشعر و كلام موزون أيضا و مقفّى و لكنه مع ذلك- ليس بالشعر والمثال على ذلك القرآن الذي تتوفر فيه درجة كبيرة من الشعرية لتوفر كل أقسام البلاغة من بديع و بيان و ....." و إنّما قلنا يتكئ على قدامة لأنه ذكر كل عناصر تعريفه بمكوناتها الأربعة (أي اللفظ ويطلق عليه قدامة في تعريفه القول) و الوزن و القافية و الدلالة على معنى) دون إضافةإليها، أو حتى حذف منها مع إهماله أثناء ذلك الاحالة على قدامة كدأب معظم الاقدمين[2] يبدوا أنّ " **ابن رشيق** " قد أخذ كثيرا عن قدامة بحكم أسبيقية هذا الأخير تاريخيا مقارنة مع "**ابن رشيق**" **القيرواني**.

و يتصور "**ابن رشيق**" كمن سبقه بأنّ القصدية ضرورية لتحقيق شعرية الشعر و العكس بالعكس، فهو يجد بأنّ الكلام يغيب عنه شعرية إذا غابت عنه القصدية.

---

[1] –ابن رشيق القيرواني: العمدة في الشعر و آدابه و نقده، تح: محى الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، **1383– 1963** (د، ت).

[2] – عبد المالك مرتاض : قضايا الشعريات، ص **34** .

5.1 مفهوم الشعرية عند حازم القرطاجنّي:

لقد إشتغل كثيرا هذا الناقد العربي بقضية اللفظ و المعنى و هي القضية التي لطالما شغلت أذهان النقاد آنذاك ، و قد أثار هذا الناقد في كتاباته نظرية المعنى و كذا قضية الميزان العروضي وهو ما يظهر في كتابه **منهاج البلغاء و سراج الأدباء**، و قد عالج هذا الأمر تشير من الدقة والمنطق مما استعصى على الناس فهم ما يؤدّى طرحه إلاّ المّلمين منهم بعلم المنطق ذلك أن **القرطاجنّي** لا تقتصر مفهوماته وتعريفاته على ما هو وسيط و ابتدائي كما أنّه لا يحصرها في الشعريات الخاصة بالتراكيب و الصنع والحذف أو التقديم و التأخير، و إنّما يعرض لنا الشعرية الخاصة بالمعان و الدّلالات فالنقاد في عصرنا هذا، لا يعنيهم الدلالة و المعان بقدر ما تهمهم التراكيب و الصيغ الكلامية و يصر نقادنا اليوم على البحث عن هذا المحتوى القوى و الجاد لدى الشاعر، كما كانت القيمة الجمالية للقصيدة تكمن فيما قبل لا في الطريقة التي قبل بها فالقصيدة تحلل في مستواها الإيديولوجي، أما المستوى اللغوي فيهمل أو ينظر إليه باعتباره مؤشرا أو عرضا فيهتم بالشاعر أكثر مما يهتم بالشعر [1]

و أمام هذا التشكل ، فإنّه من البديهي القول بأنّ الكتابة الشعرية تستفرد أوّلا و أخير بكلّ ما هو جميل، و بكلّ ما هو مرتبط بالخيال و الصور و البلاغة التزينية و على الأقلّ– هذا ما ينبغي أن يكون – في حين أن ما هو كائن على عكس ذلك – فالشعراء حاليا منشغلون بالنظريات والقضايا التجريدية و المنطقية و الفلسفية و المعاني السامية " و قد تفاضلت الشعراء في كل الآداب وعبر جميع العصور، ببراعة النسيج و جمال التصوير و ليس بتعمق المعاني و تجويدها والذهاب بها إلى أبعد حدود التجريد، كما تعجب الشعراء الذين يؤثرون تناول الأفكار الفلسفية في إشعارهم "[2] .

و لعلّ الفكرة الأساسية التي تجسدها كتابات القرطاجي أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فانه إذاإدراك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين

[1] –جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص **39** .

[2] –عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، ص، ص **34**، **35** .

وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى رضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الإفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة [1] إنّ **القرطاجي** بهذا، يبتعد عن الصور الجمالية و الفنية التي تقترن بالشعر ويذهب إلى الحديث عن المعاني الموجودة فيها فيقوم بتحليلها و شرح كيفية و قوعها و مدى علاقتها بالإدراك الذي باعتبار أن كل ما هو موجود في الذهن إنّما له صورة خارجة، و لا يتم وقوع هذا الشيء في الذهن إلا إذا أدركها فتصير له صورة بالداخل، هكذا فإنّ "**القرطاجي**" يأخذ الأمر مأخذ الفلسفة لا مأخذ الجمالية والشعرية و في هذا المقام فإنّ ، "**عبد المالك مرتاض**".

و صوب هذا ، الاتجاه، فإنّه يمكننا القول؛ بأنّ جماليات الشعرية أو شعرية الشعر إنّما هي متعلقة بالألفاظ و المعاني أي بالمضمونات فقط، و لعل هذا ما يذهب إليه " **القرطاجي**" من أن وظيفة الشعر تكمن في أنّها في النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو الاعتقاد بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح و جلالة أو خسة [2] .

فالقدامى كانوا يتصوّرون الشعرية أو شعرية الشعر على طريقتهم، فللمعنى أيضا جماليات خاصة و أهم نظرية تقاس بها هذه الجمالية هي كون الشعرية غير مرتبطة بقضايا الصدق والكذب بل هو غير ناتج من قصص تاريخية أو حوادث واقعية و إنّما هو رؤية الواقع و تصويره بطريقة إبداعية جديدة، فهو تجميل لهذا الواقع و ليس نقلا عنه مباشرة، فهو تمثيل و صورة، فالصدق بهذا المفهوم لا ينتج عن واقع و إنّما عن بنية فتية مبدعة.

و هناك من يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يرى أنّ اللّعب بالألفاظ والجمع بين المتناقضات والاختلافات إنما هو ما يحقق شعرية الشعر أو صفة الشعر كما يحلو للبعض أن يسميه " و إنّما الصيغة والحذف، و النظر الذي يلطف و يدقّ في أن تجمع أعناق المتنافرات و المتباينات في ربقة، و تعقد بين الأجنبيات معاقد و قد اهتم **حازم القرطاجني (684)** اهتماما ملحوظا ببنية القصيدة و

---

1 – ابو الحسن حازم القرطاجي: منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،تقديم و شرح محمد الحبيب ابن خوجة ، دار الغرب الاسلامي،ط**2** بيروت،**1981**. ص، **18** .

2 –أبو الحسن حازم القرطاجي : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،تقديم و شرح محمد الحبيب ابن خوجة، ص **19**.

جمالياتها، و لكن البنية التي يجدها القارئ في كتابه **منهاج البلغاء و سراج الأدباء** صناعية آلية، و المهم فيها التناسب بين العناصر[1] .

و أمام هذا المعطى، فإنّه لابدّ من الإشارة إلى أن القصيدة عند **حازم القرطاجي** إنّما هي ذات موضوعات متعددة، و هو يفضل القصيدة من النوع الطويل لأنّها من أكثر القصائد التي يتوفر فيها تعدد الموضوعات و هي ما يسميها بالقصيدة المرئية، أمّا إذا كانت القصيدة ذات موضوع واحد فهي القصيدة البسيطة مثل التي تكون مدحا صرفا أو رثاءً صرفا، و المركبة هي التي يشمل الكلام فيها على عرضين مثلما تكون مشملة على نسيبا أو مديحا و هذا أسد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتتان في أنحاء الكلام و أنواع القصائد[2].

إن هذا الكلام إنّما يثمّن موقف **القرطاجني** من الشعر على أنّه ينبغي أن يكون مشحونا بالأفكار و المعاني السّامية لا مشحونا بالصور البلاغية و الترتيبات الزخرفية و التنبيهات و الرموز المصطنعة، يفضل أن تكون القصيدة مركبة و ذلك لأنّها أقرب إلى نفوس المتلقين، و هو يتابع في ذلك الشعر العربي القديم في المعلّقات و المطوّلات و المذهّبات، و هي النماذج الشعرية العالية عنده و هو يهتم بالمتلقي أكثر يهتم بالتطور الشعري و التجديد[3] .

بهذا إذن تتضح رؤية "**القرطاجي**" نحو الشعر أو نحو الشعرية التي هي بالنسبة إليه عبارة صاغه آلية و نسيج خاص للألفاظ و بالتالي خلق أفكار معينة داخل القصيدة الشعرية.

6.1 مفهوم الشعرية عند ابن قتيبة:

يبدوا أن "**ابن قتيبة**" قد نهج نهج **الجاحظ** في مسألة الإعجاز البلاغي، فهو ينشغل إلى تأليفه العجيب و كذا لفظه البديع، و قد عّني كثيرا بقضيتي القديم و الجديد و هي من أهم القضايا التي كانت سائدة آنذاك على عهده بين الذين يهتمون باللغة و الشعر، و كانوا ينتصرون لكل ما هو

---

1 –المرجع نفسه، الصفة نفسها.

2 – أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلاغاء و سراج الأدباء، ص **303** .

3 –موسى الخليل: جماليات الشعرية، ص **118** .

قديم على كل ما هو جديد، إلاّ أنّه على ما يبدو أنّ "**ابن قتيبة**" كان ذو جرأة أدبية شديدة وكان ذو شخصية قوية لذلك كان أول من ذهب إلى مخالفة ما كان عليه قصره آنذاك الله لم يقصر العلم والشعر و البلاغة على زمن دون زمن، و لا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر و جعل كل قديم حديث في عصره و كل شرف خارجية"[1] .

و يشرح لنا هذا القول عبد المالك مرتاض قائلا بأن كل ما هو خارجي إنما هو ما يخرج وينحرف عما هو سائد و بذلك يشرف بنفسه عن غيره .

و الشعر بالنسبة إليه هو أربعة أقسام:

-ما حسن لفظه من الشعراء و جاء معناه.
-ما حسن لفظه و احلولى و لكن دون اشتماله على مضمون نبيل أو عميق .
-ما حسن معناه و قصدت ألفاظه عنه.
-ثم، أخيرا ما ردو معناه وردو لفظه[2] .

إذن قسم **ابن قتيبة** الشعر إلى أربعة أقسام أوّلها و هو أكثر شعرية و هو ما حسن لفظه وحسن معناه، و ثانيها ما حسن لفظه وردؤ معناه، و هو أقلّ شعرية من الأوّل الأخير فهو أسوأ ألفاظا و أسوأ معنى.

من هنا، نخلص إلى أنّ العرب الأقدمين قد كانت لهم نظرتهم الخاصة حول مفهوم الشعر فنظروا لفعل الشعر، فجاءت جهوداتهم تنظيرا للشعريات، باعتبارها صفة للشعر أي إنّهم عنوا كثيرا بشعرية النص القديم و وظيفته أي باعتبار وظيفة اجتماعية و سياسية و فكرية و معتقدية تخدم مصالحهم و تفي بمتطلباتهم، و بذلك تراوحت مباحثهم ما بين كون الشعر يدفعه نحو الأدبية وبين كونه يتجه نحو المنطق و الفلسفة كما رأينا ذلك عند حازم **القرطاجي** .

1 -ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، ج**1**، دار الثقافة بيروت، **1964** ، ص:ص **10**، **11**.
2 - ينظر المصدر نفسه، ص **15**. .

و من خلال ما تقدّم، أمكننا القول إنّ موضوع الشعرية قد شغل كثيرا تفكير النقاد القدامى و هو الأمر الذي لم تهمله الدراسات النقدية المعاصرة حيث عاد الكُتاب و النقاد إلى البحث في التراث النقدي القديم و كانت هذه النظرة إلى الوراء من أجل البحث و التنقيب والوصول إلى الحقائق المعرفية النقدية، و كذلك من أجل إيجاد علاقة بينما هو معرفي ماضي و بين ما هو معرفي حاضر، أي محاولة جعل صلة بين التراث القديم و الحداثة التي أخذت من النقاد مأخذ فجعلوا يبحثون عن نقاط الاختلاف و التشابه بين النظريات القديمة والتصورات الحديثة .

2- الشعرية البنيوية:

تعد الشعرية وليدة كتاب **فن الشعر لأرسطو** بحيث أنّه هو الذي أسس تاريخيا للتفكير المنهجي و العلمي للأدب، فكان الكتاب عبارة عن محاكاة للعواطف الإنسانية و الانفعالات بواسطة الشعر التمثيلي، في حين أنّ **فن الخطابة** فكان مرتبطا بنشاط الإقناع و محاولة التأثير واستمالة القارئ، فالشعرية بهذا المفهوم هي تحاول إعطاء معنى جديد، معنى فني على العلم الواقعي، و من هنا يبرز ما يسمّى **بالتطهير** "**cotharsis** "، إذ هو تطهير للمتلقي من انفعالات الحزن والألم و السعادة والفرح و لا يحقق هذا في نظر **أرسطو** سوى الشعر التمثيلي، وواضحا كذلك مما قلناه بأنّ مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية ما يمكن أن يقع فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع و الأشياء الممكنة، أمّا بحسب الاحتمال أو نحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع و لهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة و أسمى مقاما من التاريخ، لأنّ الشعر بالأحرى يروى الكلي، بينما التاريخ يروى الجزئي[1] .

فالشعر التمثيلي يقف على قيمة جمالية كبيرة و هذه القيمة هي التي تميز الشعر عن باقي الأشكال الجمالية الاخرى، و هذا لمحاكاة هي التي تتضمنها الشعرية **الارطسية**، و بذا فان موضوع فن الشعر **لارسطو** إنما هو الشعر الذي يشير اليه عن طريق لفظ الشعرية.

[1] -ارسطوا طاليس: فن الترجمة العربية، ترجمه و حققه عبد الرحمن بدوى، ص **18** .

و لعلّ حديثنا هنا في هذا المقام حول الشعرية البنيوية؛ التي قام " **تودوروف**" بتحديدها بنيويا، و من هنا تتضح علاقة الشعرية بالبنيوية فلا يمكن للشعرية إلاّ أنّ تكون بنيوية و أن كل الشعريات تظلّ بنيوية حاصل موضوعها ليس حاصل جمع الظواهر التجريبية (الأعمال الأدبية) وإنّما البنية المجردة نفسها، و هي الأدب فضلا عن أن محاولة تقديم أية وجهة نظرا علمية في أي مجال كانت دائما و بالفعل بنيوية [1] و لعلّ هذا ما أدى إلى وصف الشعريات البنيوية (بأنّها نظريات موضوعية objectif وهذا الوصف متأت من كونها تنظر إلى النص فقط في عملية استنباط القوانين [2] .

أمام هذا المؤدى، فإنّ الشعرية ترتبط مع البنيوية منهجيا و صار النقاد يتصورون الشعرية تصورا بنيويا ، على اعتبار أنّ الشعرية البنيوية تقوم على مبدئين أساسيين و هما مبدأ العلاقة و مبدأ الكلية، فالنص هو عبارة عن جملة أو شبكة من العلاقات التي تبرز أثناء تواشجها في حين أن كل منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن تظهر شعريته، و لكن أثناء تشاكل هذه العلاقات ضمن سياق واحد وضمن عناصر أخرى، فإنّها تخلق شاعرية معينة " خصيصة علاقة أي أنها تجسيد في النص لشكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا لكنه في السياق الذي ينشأ فيه هذه العلاقات في حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية و مؤشر على وجودها [3]، و بالتالي فإنّ البنيوية لا تعترف بالتحليل الجزئي أو بالنظرة الجزئية في تحليلها فهي ترفض النظر إلى العنصر وحده باعتباره لا قيمة له إلا في علاقته مع العناصر الأخرى فالفكر البنيوي يلجأ إلى البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة [4].

و يتصور "**يوري لوتمان**" بأنّ الشعرية هي خِصيصة علائقية ذلك أن بحثه عن تجسيدات ضم مالا ينظمّ هو بحث عن تحديد العلاقة بين الأشياء التي يقال مبدئيا أنّه لا علاقة بينهما أي أن بحثه

---

1 – جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية للكتاب (د، ت)، ص**223**.

2 –حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص **60**.

3 – المرجع نفس، الصفحة نفسها.

4 – صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي ، المكتبة الإنجلومصرية،ط**1**،**1980** ، ص **195** .

يمكن أن يصاغ ضمن معطيات تظهر نتيجة عملية هي: الجمع أو الدمج على صعيد بنية النص في خلق فجوة مسافة التوتر الحادة عن طريق خلق علاقات بين عناصر مكونة محددة[1].

هكذا يحدّد الناقد مفهومه للشعرية بربطها بمفهوم العلاقة و هو ما يسمّى عند "الشكلانيين الرّوس" الوسيلة البلاغية، فالشعرية نرى أنّ الاولوية هي للحضور العلائقي للنسق في لحظة اكتشافه تلك اللحظة التي هي فعل معرفي تقارب فيها الذات العارفة موضوعها بطريقة تؤدي إلى تثبيت عناصر هذا الموضوع في زمن الحضورالآتي الذي هو زمن المقاربة المنهجية [2].

و صوب هذا المؤدّى ، لابدّ من الإشارة إلى أنّ المنهج النبوي قد أفرز ما يسمّى بنظرية الأدب أو النظرية الأدبية و هو ما ساد في أوروبا في ستينيات القرن الماضي إذ تراجع الفكر الكلاسيكي مع قيام فقه اللغة ، و باختصار مع عودة اللغة إلى الظهور بفيض متعدد الأوجه (ما أمكن) النظام الفكر الكلاسيكي أن يندثر، و مع مجيء البنيوية أمكننا الحديث عن شعرية الأدب و هو ما يلجأ إليه الشكلانيون الروس و ذلك من خلال تحليلهم للدراسات الأدبية و التركيز على مبدأ التمييز و التفريق بين اللغة العملية اليومية و اللغة الشعرية .

و الشعرية عند البنيويين أمثال " **تودوروف**" إنّما هي مقاربة مجردة و باطنية للأدب أي أنّها تعنى بالنسق الداخلي للأدب أو بعبارة أخرى، الوعي بالعلاقات الباطنية الثابتة المجردة للخطاب الأدبي أي أنّ الشعرية تعنى بالتنظيم الداخلي للأدب و التقيد بقوانينه الداخلية، و بغضّ النظر عن كلّ المتغيرات و الظروف الخارجية، و ما يهم في هذه الدراسة ليس الخطاب الأدبي في حد ذاته و إنّما خصائص هذا الخطاب و العمل الأدبي إنّما هو تجلّي لممكنات البنية الأدبية، و بذا فإنّ الشعرية تختلف عن باقي المناهج التفسيرية السياقية التي كانت تسعى إلى تأويل الأعمال الأدبية من أجل الوصول إلى قصد فيها، فهي تحاول معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل و هي تبحث عن هذه القوانين خارج الأدب و إنّما داخله [3].

---

1 – حسن ناظم، مفاهيم في الشعرية، ص **125** .

2 – حسن ناظم ، مفاهيم في الشعرية ، ص**91** .

3 – ميشال فوكو: الكلمات و الأشياء تر: مطاع صفدي، سالم يفوت، بدر الدين عرودكي، جورج أبي صالح، كمال أسطفان ، مركز الانماء القومي بيروت **1989**، **1990**، ص **253** .

و أمام هذا التشكل فإنّ "**تودوروف**" يطابق بين الشعرية و علم الأدب مع أنّه خصص هذا فقط بالنسبة للخطابات النثرية أي ما يتعلق بالشكل السردي و في الوقت نفسه يتصور بأن كل شعرية هي بنيوية باعتبار أن موضوعها ليس مجموع الوقائع الاختياري (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب) و يكفي إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى هذه العملية البنيوية[1] فالأساس المنهجي الذي تقوم عليه الشعرية هو البنية و كذا هي تتغذي من العلاقة الموجودة بين الأدب و اللغة و الشعرية البنيوية في نظر "**تودوروف**" إنما تقوم على النسق أو النظام أو القوانين الأدبية، و من هنا فيمكن الاقتراب من الشعرية على أنّها علم الأدب أو النظرية الأدبية، و كل هذا التوافق في المصطلحات بالنسبة إلى "**تودوروف**" إنما هو البحث عن بنية داخلية [2].

و لا بدّ من الإشارة في هذا المقام؛ إلى أنّ "**تودوروف**" يحصر الشعرية في المجال السردي وتتعلق كلمة شعرية في هذا النص الأدبي كله سواء كان منظرما أم لا، بل تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية على عكس "**جون كوهن**" الذي يحصر مجال الشعرية في القصيدة باعتبارها موضوع دراسة الشعرية، و موضوع انشغالها مع أنّه يعترف في الوقت نفسه بأنّ موضوع الشعرية هو في الحقيقة أوسع من أن يتحصر في القصيدة إلا أنّه مضطر لفعل ذلك لأنّه يحدد موضوعها انطلاقا من التعارض القائم بين اللغة الشعرية و اللغة النثرية، و أيضا يلجأ إلى التعريف بين الشعر و النثر اعتمادا على المعيار التقليدي و مع ذلك فسنستمر في استعمال كلمة نثر للدلالة على اللغة غير المنظومة حتى و لو كانت شعرية دلاليا معتمدين على المقابلة السلفية نثر/نظم ونثر/ شعر لرفع كل التباس [3] .

و يعمل "**جون كوهن**" على محاولة التوفيق بين مقتضيات الجملة و مقتضيات العلم و هو ما يسميه "علم الجمال العلمي"، و بذلك فهو يستنبط البنية الشعرية و يحلل في الوقت نفسه مدى جمالياتها و مدى معياريتها الجمالية و بهذا فهو يقترب من تصور الشكلانيين الروس في تأسيسهم المعرفي لموضوع الشعرية وفق مبدأ تعارضي بين اللغتين الشعرية و اليومية، و هو بذلك يتبنى وجود

1 -تودوروف: الشعرية ، تر : شكري المبحوث و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، عمارة بمعهد التسيير التطبيقي ، ساحة القطار ، مصر ،**2000**، ص **34**

2 -السيد ابراهيم، نظرية الرواية د، ط **1998** ، دار قباء للطباعة دار النشر و التوزيع ، القاهرة ، ص **15** .

3 -جون كوهن، بنية اللغة الشعرية تر: محمد الولي و محمد العمري ط**1**، **1986** دار توبقال للنشر دار البيضاء ، المغرب ص **09**.

مبدأ معياري للقيمة الجمالية بتأسيس في كون النثر هو اللغة ....أي القاعدة التي تمكن استنادا اليها تعريف الشعر بأنه انزياح عنها [1]، و بذلك فالشعر هو بالنسبة اليه نقيض القاعدة أو المعيار " le norme "، و بذا فان التعريف الذي يقدمه "**كوهن**" انما هو تعريف للشعرية ذو ملمح بنيوي.

و لعلّ **جنيت** هو الآخر يتوافق مع "**تودوروف**" في مفهومه للشعرية وفقا لمقولة البنية، فهي نظرية عامة للأشكال الأدبية[2] و الشعرية لديه لا تتوقف عند المتحقق و المنجز من الأعمال الأدبية بل ما يمكن أن يتوقع من أنساق أدبية مفترضة أن موضوع النظرية لا يعني هنا الأدب الحقيقي وحده و إنّما مجموع المفترض الأدبي[3]، إلا أنّه فيما بعد غير نظرته نحو الشعرية و حاول تحريرها من حتمية النسق أي البنية، فبعد أن انشغلت فيما قبل بالمفترض و الممكن الأدبي أي البنية المجردة أو ما يسمّى بصيغة أخرى جامع النص architext، فغير هذه التسمية إلى التعدية النصية trantextualité، فموضوع الشعرية بالنسبة إليه هو " جامع النص" و أقول اليوم بتوسيع أكثر أن موضوع الشعرية هو التعدية النصية transtextualité أو التعالي النص للنص، transcendance textuelle الذي كنت عرفته تعريفا كليا فقلت أنّه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى[4] .

و كذا نخلص إلى أن جامع النص إنما هو في الحقيقة مقاربا لمفهوم أدبية الأدب و هو الأمر الذي ابتعد عنه " **جنيت**" معتبرا أنّه من الضروري، أن نضع في الحسبان زمنية البنية أو تاريخية البنية، إمّا أن نتصور بأنّ موضوع الشعرية هو جامع النص فإنّ هذا التصور يكرس انغلاق الدراسة و انحصارها فقط في الخصائص النوعية للأدب فقط، إمّا أن نتصور أن مفهوم التعالي النصي أو التعدية النصية فإنّ هذا يجعلنا نربط النص الذي بين أيدينا بالمرجع السابق أي يربط النص بالبنيات النصية السابقة، إنّه عند تفاعل هذه البنيات يتشكل النص، هذا هو المفهوم الجديد الذي يدعو إلى

[1] – المرجع نفسه، ص **15** .

[2] - G –Gennette, Figures **2**, **1972**, paris, p**10**.

[3]- G –Gennette ,Figures **3**, **1972**, paris, p**10**.

[4] –جيرا جنيت: طروس الأدب على الأدب، في دراسات النص و التناصة تر: محمد خير البقاعي ، ط**2** ، مركز الإنماء الحضاري، حلب سوريا، ص: ص **124**، **125** .

تأصيل النص مع مرجعيته السابقة وبالتالي فإنّ التعدية النصية تتجاوز جامع النص و تتضمنه مع أنماط أخرى من علاقات التعدية النصية. [1]

و بهذا التطور المنهجي لمفهوم موضوع الشعرية، فإنّ " **جنيت**" يحوّل الشعرية من مجرد البحث في الخصائص النوعية للأدب و الاعتبارات السياقية إلى اعتبارات نسقية وذلك من خلال الانفتاح على ما يسمّى بالمجال الحيوي للنص، و هو ما يندرج دوما في إطار المنهج البنيوي و لعلّ هذه النظرة و هذا التحول التعالي النصي هو أول محاولة منهجية للتحول من النسق لمغلق إلى النسق المفتوح و بذا أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشيفرة اللسانية إلى السميوطقية أو الأيديولوجية بوجه عام، و ذلك عن طريق رخص الانغلاق باعتبار النص يشتغل منفتحا على نصوص سابقة[2].

3- الشعرية أم علم الأدب أو النظرية الأدبية:

هناك تداخل واضح بين هذه المصطلحات، فالشعرية تتداخل مع مصطلح علم الأدب والنظرية الأدبية فيعتبر البنيويون ألاّ فروق واضحة بينها في كتاباتهم .

يتصور الناقد و **الترويد walterreed** بأنّ هناك فرقا بين الشعرية و بين النظرية البنيوية ،فإذا كان علم الأدب هو وصف التفكير المنهجي البنيوي أثناء تحليل الظاهرة الأدبية و ذلك من جهة موضوعيتها و منطقها ،فإنّ الفرق بين النظرية الأدبية و الشعرية إنّما يكمن في قضية القيمة الجمالية فنظرية الأدب تتعلق بالتساؤلات حول معايير الأدب فما هو الأدب و ما هو لا أدب، أمّا الشعرية فمن شأنها أن تحكم على الأدب إن كان جميلا و جيدا أو رديئا و يمكن التفصيل أكثر في هذه القضية:

أ- **علم الأدب**: يراد به وصف التفكير المنهجي البنيوي في تناول الواقعة الأدبية من جهة معقوليتها و منطقها العام بتوخي الموضوعية العلمية و ذلك بالمطابقة بين النسق الأدبي والنسق اللغوي للوصول إلى قوانين عامة للأدب .

---

1 - المرجع نفسه، ص **125** .

2- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، ط**2**، ص **25**.

ب- **الشعرية:** هي معرفة بنية الخطاب الأدبي دون استثناء بنيته الجمالية، و هكذا ينبغي أن تكون ما دامت تؤكد أن موضوعها هو بنية الخطاب الأدبي لا بنية الأنواع الأخرى من الخطاب القولي أي مراعاة الخصوصية الادبية أو أدبية الأدب. و معنى ذلك أن الشعرية تقتضي وضع مسألة القيمة والحكم في الاعتبار و هو أمر لم تراعه الشعرية البنوية .

ج- النظرية الأدبية: هي تأمل منهجي في الأدب يتأثر بحقول المعرفة الأخرى من فلسفة وتاريخ وعلم الاجتماع و علم النفس و اللسانيات و غيرها من العلوم، كما تنطوي على مسألة المقدمات المنطقية للدراسة الأدبية و افتراضاتها الأساسية أي أنّها لا تفترض وجوديقين قبلي كما تفترض البنيوية.[1]

و بناء على هذا التصور فإنّ الشعرية البنيوية تنظر إلى النص بوصفه بنية مجردة و هي لا تهتم بالكشف عن القيمة الجمالية للعمل الأدبي، و إنّما تنظر إليه على أنّه بنية أدبية و من هنا، فإنّ الشعرية أثناء تحليلها أو مقاربتها للظاهرة الأدبية تستخدم منهجا عامي ألا و هو البنيوية و من هنا ارتبط مصطلح الشعرية مع البنيوية .

و لا بدّ من الاشارة في هذا المقام إلى أن الشعرية البنيوية لها علاقة وطيدة مع بعض المبادئ اللسانية فكلاهما نظام من العلاقات و هذه العلاقات تسمح بوجود منهجية واحدة و هذه المنهجية من شأنها أن تجعلنا تحلل الموضوعات اللسانية و الموضوعات الشعرية على حدّ سواء، فإذا كانت اللسانية تعنى بالجملة فقط فإن الشعرية تعنى بالخطاب بأكمله أي بوصفه جملة متتالية من الجمل وهي بذلك تشترك مع اللسانيات في استخدام موضوعيتها للكشف عن البنية الداخلية .

4- الشعرية في النقد العربي المعاصر:

لقد شهد الوطن العربي عدة كتابات و دراسات متخصصة في مجال الشعرية الذي اختص فقط الجنس الشعري الذي يتميز الخصائص أسلوبية و جمالية معينة من شأنها أن تتميز عن الكتابة النثرية أو باقي أنواع الكتابات الأخرى فالنقاد لا تتعدى محاولاتهم جنس الشعر باعتبار أنّهم إشتغلوا على البنية اللغوية الشعرية داخل النص الشعري و يهتمون بالإمكانات اللغوية داخل النص

1- المكروم سعيد: الشعرية البنيوية أصولها المعرفية و تطبيقاتها النقدية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في تحليل الخطاب الأدبي سنة **2010-2011** جامعة وهران كلية الآداب – قسم اللغة العربية –

الشعري والقوانين التي تديره و تبني شعريته [1] و من الكتابات التي اختصت بمجال الشعرية في الوطن العربي الشعرية و الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث **لسعد الغانمي**، و كذا كتابات **أدونيس** و كتابات **محمد لطفي اليوسفي** و كتابات "**نور الدين السدّ**".

أمّا **أدونيس** فقد اشتمل كتابه **الشعرية العربية** على الخصائص الشعرية التي تميز بها الشعر الجاهلي و يعدّ **أدونيس** من أوائل المهتمين بالحداثة في الكتابة الأدبية و الشعرية، و كتابة المذكور إنّما هو قراءة شاملة قدمها حول الشعرية العربية من العصر الجاهلي إلى الحديث، و قد أفرزت دراسته هذه أربعة اتجاهات كبرى و هي الشعرية و الشفوية الجاهلية، الشعرية و الفضاء القرآني' الشعرية و الفكر، الشعرية و الحداثة، و قد ارتسمت الشعرية الشفوية بخصائص هي السجع الإيقاع التكرار السماع و الإنشاد، الشعرية الشفوية الجاهلية، و هو يتصوّر في هذا المقام أنّ "**خليل بن أحمد الفراهيدي**" هو أوّل من نظر للشعرية الجاهلية في أهم خصائصها و قد قرأ **الخليل** موسيقى الشعر الجاهلي في إطار التوكيد على تميز العرب عن غيرهم شعرا و موسيقى [2].

و يتصور **أدونيس** بوجود علاقة بين الشعرية و بين الفضاء القرآني باعتبار وجود أثر معين يحدثه القرآن الكريم و الدراسات القرآنية في مجال الشعرية العربية باعتبار أنّ النص الشعري من أهم ما أحدث ثورة في مجال الكتابة و الشفوية فالنص الشعري كان تحولا جذريا شاملا به و فيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابية و من النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهرة الوثني إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي و في شموله نشأة و مصيرا و معادا [3]و بذا فإنّ شعرية الكتابة قد ظهرت و نمت في ظل الاجتهادات الخاصة بالدراسات القرآنية التي عنيت بإعجاز القرآن الكريم و علاقته بالشعر.

أمّا عن ارتباط الشعرية بالفكر فإنه يتجسد بكثرة في النص الصوفي (يتحقق في بنية و في رؤيته علاقة عضوية بين الشعرية و الفكر و يفتح أمامنا بحدوسه و استصباراته آفقا جماليا جديدا

1- محمد لطفي اليوسفي: المتاهات و التلاشي في النقد ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط**1**،**2005** ص **76**.

2- أدونيس علي أحمد سعيد : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط**1** ، **1985**، ص **33**

3- المرجع نفسه، ص **36**.

وأفقا جميلا[1]فالنص الصوفي يتميز بكونه يخلق لغة شعرية و شكلا شعريا جديدا أو شعرية جديدة إلى جانب الشعر الموزون في معزول عنه [2].

و أمام هذا التشكل فإنّ **أندونيس** يجسد لنا ثلاثة نماذج تثبت علاقة الشعر بالفكر و منها النص النواسي و النص المعري، و يصف لنا النص الشعري على أنه نص نكري - تحييلي فكري لأنّه تخترق حقول المعرفية في عصورهم و ينتج القلق المعرفي بإزاء الدين و القيم و الأخلاق إزاء الله والغيب ، الحياة و الموت و إزاء مختلف المشكلات الأخرى التي يواجهها الانسان، و لأنّه يصدر عن هاجس الكشف عن الحقيقة و لمعرفة الذات و العالم تخييلي ... لا بمعنى أنّه يصدر عن الخيال الحسي النفسي – بل بالمعنى المعرفي الصوتي [3] .

و أمام هذا المؤدى ،فإنّ قضية الشعرية قد استقطبت عدة مهتمين أمثال **صلاح فضل** هذا الأخير الذي كانت له عدة دراسات في هذا المجال و هي لا تقل أهميته عن دراسات "**أدونيس**" وتمثل رأيه للشعرية في كونها ليست عبارة "عن منظومة اجرائية موحدة تخضع لها النصوص بشكل تعسفي مسبق بل قامت التجارب على أساس التعدد و المقاربات و المداخل السميولوجية والتوظيف الحي للمبادئ المتنوعة مع كل ممارسة جديدة تندرج في إطار الشعرية، فتجرب مع كل عمل لونا من المقاربة الخاصة الكفيلة بإلتقاط رسالته و ضبط علاقته بمبدعه و متلقيه و المجتمع الذي تنبثق فيه، بهذا تصبح الأدبية كما يسيء فهمها ، البعض طريقة التقرب من الوظيفة الاجتماعية للأدب بل هي ذاتها الأولى الوحيدة عبر اللغة و التقنية في التأثير والفاعليته ممّا يجعل النقد مشروعا متنافيا لتكوين علم الأدب [4] .

و يتصوّر **صلاح فضل** بأنّ الشعرية قد تتقاطع مع حقلين من الحقول المعرفية ألا و هما السميولوجية و الأسلوبية فالسميولوجية بالنسبة إليه مهيأة لأن تختبر درجات الصدف التقني في الاعمال الأدبية و تقيس مستويات كفاءاتها الدلالية و طرائقها في الترميز و التكثيف و هو ما تعنيه بالشعرية [5]

1- المرجع نفسه، ص **61**.
2- المرجع نفسه، ص **61**.
3- المرجع نفسه ، ص **69**.
4- صلاح فضل: دراسة سميولوجية في شعرية النص و القصيدة ، دار الآداب ، بيروت ، ط**1**، **1999**، ص **6**
5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و قد تعدد لفظ الشعرية ليشمل أشياء و كائنات، فنلمس شعرية البنفسج **لصلاح فضل** وشعرية الكتابة و الجسد **لمحمد الحزر** (1) .

و بذا ،أمكننا القول بأن النقد العربي كان ينغلق على نفسه إلى أن جاء الشعرية و فتحت أمامه آفاقا كبيرة للاطلاع على قراءات عديدة من النصوص التي كان قد غيبها مثل الدراسات الشعرية المتعلقة بالنص الصوفي .

و أمام هذا المؤدّى فإنّ الشعرية قد أدمجت مع كثير من المصطلحات الأخرى كالسرد مثلا وأصبح هناك ما يسمّى بشعرية الخطاب السردي أو شعرية السرد و بالتالي أصبح المجال السردي متعلقا من متعلقات الشعرية و بات يُستخدم أثناء دراسة و تحليل القصة أو الرواية أو الحكي بصفة عامة .

و يتصوّر **أحمد الجوة** في هذا المقام بأنّ "مصطلح الشعرية مضافا إلى ما ليس من الشعر بالاصطلاح يرجع إلى أمرين متداخلين أولهما ظهور كتاب **تودوروف** la poétique de la prose**1971** و كتاب **ميخائيل باختين** la poétique de dostoievsky بالروسية عام **1969** وترجمة الكلمة الأولى في عنوانها بالشعرية و أمّا الأمر الثاني فهو حرص المستعملين لهذا المصطلح على إضافة القيمة الابداعية على ما يدرسونه من نصوص الأدب التي لا تنتمي إلى الشعر بالأصالة(2) .

و قد مزج "**صلاح فضل**" بين الشعر و السرد و يظهر ذلك جليا في كتابه **شفرات النص** دراسة سميولوجية في شعرية النص و القصيد و الذي استخدم فيه المزاوجة بين الشعرية والسيمائية و عن طريق بعض الشعراء مثال **البياتي** و **صلاح عبد الصبور** كما استخدم نماذج أخرى قصصية **كنجيب محفوظ** و **طه حسين** و **يوسف ادريس** ".

كما وظّف **صلاح فضل** في هذه الدراسة "نظام التشفير" و استخدام مجموعة من التقنيات والمبادئ المتعلقة بالخطاب السردي كالتوازي و التناص ... الخ.

1– محمد الحزر، شعرية الكتابة، الجسد، دار الانتشار العربي، ط**1**، **2005**.

2– أحمد الجوة: بحوث في الشعريات ، ص **25**.

و تندرج في هذه الدراسة عدة مصطلحات منها مصطلح المنظور و تحدث عن أقسامه وتوصل أخيرا إلى أنّ نص **أولاد حارتنا** الذي ألفه "**نجيب محفوظ**" تحكمه "طبيعة المنظور العليم بكل شيء ، دون أن يميل إلى جانب الوصف الخارجي أو الإستبطان الداخلي [1].

وصوب هذا البسط ،فإنّ من المنشغلين بقضايا الشعرية السردية "**يوسف و غليسي**" هذا الذي قسم دراسته حوال الخطاب النقدي الجديد، و التي خصّصها حول قضايا المصطلح وقضايا الشعرية السردية إلى ثلاثة أقسام "يصب أولها في نهر "السرديات" التي تبنتها الشعرية مولودا علميا خارجا من صلبها و يقتصر ثانيها على حضور لغة الشعر في الكتابة السردية و النثرية عموما بينما يتجاوز ثالثها الظاهر الشعرية في اللغة السردية إلى باطن الخطاب السردي الذي يجعل الحضور الشعري الصارخ ، مما يخلخل البنية السردية فيجعلها موطنا موحدا الهويتين جنسيتين مختلفتين (الشعر و السرد)[2] .

و من النقاد أيضا الذين اهتموا بالدراسات النقدية الشعرية ، نجد "**سامي السويدان** الذي يدرس و يحلل مجموعة قصصية للروائي الفلسطيني "**غسان الكنفاني** " و " **هارون عبود**" في قصة "**كليلة و دمنة**" و هو يعتمد منهجا مركبا يرتكز فيما يتعلق بالطرح الدلالي على علم الدلالة البنيوية لجلاء بنية النص العام و الأداء الخاص بالعملية الكلية للقصص المشتملة على أحداثه المتفرقة و على بعض الجهود النقدية البنيوية في تأسس انتظام هذا الطرح الدلالي عبر النظر في مطلع النص في علاقته بالبنية . كما يستند فيما يخص الإجراء الفني على انجازات الشكلانيين و المتخصصين بتقنية الخطاب القصصي و سرديته بشكل خاص [3].

و يستخدم من خلال دراسته هذه مقولات و مبادئ متعلقة بحقل السرديات فيها نظام القصصي ، التنابع الزمني، الاشتقاق، الرجوعات، القضاء، التبئير المنظور السردي وغيرها ،إلاّ أنّ ما يلاحظ على هذه الدراسة هو أن الكاتب يأخذ بتقنيتين، الموقع السميائي ، و المخطط العاملي وهي مصطلحات متعلقة بالمنهج الخاص بالسميائية السردية .

1- يوسف وغليس: شفرات النص، دار الآداب ،ط**1**، **2008**، ص **193**.

2- يوسف وغليس: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي المعرفي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف ص **319**.

3- يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقد المعرفي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ص **195**.

أما **نور الدين السد** قد لجأ إلى الأسلوبية من أجل استنطاق الشعرية في النصوص هذا الاتجاه الفني الذي إستمدّه من الرّواد الغربيين مثل **ريفاتير** و **رومان جاكسبون** و غيرهما ، و ذلك باعتبار احتكاك الثقافات العربية و الغربية و كذا سيطرة الفكر العقلي الموضوعي على البحث الانساني الحديث و بذلك اهتم الباحثون العرب بمبحث الأسلوبية، و أشادوا بدورها قبل النقد الغربي علما بأنّها منهج لم يغفل عنه القدامى من العرب ، أمثال **الجاحظ** الذي أورد في كتابه الحيوان ما يقارب المأتين مصطلحا و مفهوما نقديا كما يعد من أوائل الذين أشهروا علم الأسلوب . و ذلك خلال كتابه الذي نشره سنة **1997** و الذي يعدّ دراسة بيبليوغرافية لمختلف الدراسات السابقة و خاصة العربية و قد لخص لنا في هذا الكتاب أهم التحليلات الأسلوبية باعتبار أن علم الاسلوب مرتبط بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي تصدر عنها [1].

و غير يعيد عن مجال السرديات و الشعريات فإنّ "**محمد عزام** " استند في دراسته شعرية الخطاب السردي و التي حلّل فيها روايته **الطريق إلى الشمس** فيشرح منهجه قائلا: ينطلق هذا البحث من الاستفادة من الانجازات الألسنية في تحليل الخطاب السردي و يتوخى استنباط الأدبية من النص السردي و معالجة تقنيات الأسلوب الذين يقدم فيه السرد مادته المكانية مستفيدا من الأبحاث البنيوية و الدراسات الألسنية في تحليل النصوص السردية [2].

و بذا فإن الناقد يبتدئ من حيث توقف و توصل إليه رواد السرديات، و هو بذلك ينهل من عدة مناهل معرفية منها "**تودوروف**" و "**رولان بارت**" "**جيرار جنيت**" و " **غرماس**" و هو في دراسة هذه يبدأ بدراسة و تعريف كل عنصر كما جاء عند كل واحد من هؤلاء الرّواد و من ثمة يطبق هذه المصطلحات على الرّواية و لقد لجأ هنا إلى دراسة الشخصية انطلاقا من اطلاعه على انجازات و أعمال "**فلاديمير بروب**" و "**غرماس**" كما أنّه استخدم المكان الروائي عند **جيرار جينت**" و كذا **جوليا كرستيفا** و تعرض إلى شخصيته الراوي من خلال هذه الأسماء إضافة إلى "**جون كوهن**" كما تعرض إلى الزمن داخل الخطاب الروائي و كذلك التناص الذي اعتمد فيه خاصة على "**جيرار جينت**" و من النقاد أيضا في هذا الحقل المعرفي نجد **أحمد جبر شعت** و قد صدر عنه شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة و يعد كتابه شعرية الخطاب السردي[3] يمثل

1– نور الدين السد: الاسلوبية و تحليل الخطاب ،دار هوما، الجزائر، ص**42**.

2– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، **2005**،ص **5**.

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أهم ما كتبه حول تعلقه بالاتجاه البنيوي التكويني في النقد الروائي وقد ساهم في استخدام المنهجيات الحديثة في تدشين عصر نقدي في جديد، هذه التقنيات التي دفعت بالقراءة و التلقي إلى تعميق النصوص من أجل استجلاء كوامنها فتبحث في مكونات الخطاب الروائي الجديد وفق معطيات المنهج البنيوي .

و قد إستفاد هو الآخر من الانجازات اللسانية في تحليل الخطاب السردي و هو يحاول استخراج أدبية النصوص السردية و كذا استخراج آليات الأسلوبية التي تستعمل داخل السرد وذلك اعتمادا على الابحاث البنيوية في الدراسات الألسنية .

و قد اتبع هذا الأخير المسار نفسه الذي سار عليه السابقون فتعرض للتقنيات نفسها و قام بنفس الأجراء التطبيقي حيث قام بتطبيقها على عدة أعمال ابداعية عرضية منها "**بندر شاه**" لــــ **الطيب صالح** و التي تعني **ضوء البيت**. و رواية **اللآز** لـــ "**الطاهر وطار**" فتناول في دراسته الراوي المتعدد و وظائف الحكاية و النسبية الزمنية مطبقا في ذلك ما جاء لدى **جيرار جنيت** أمّا وظائف الحكاية فقد استند في تحليلها إلى "رولان بارت" كما انعطف إلى دراسة البنية الزمنية أي إلى المفاهيم التي تخص الزمن أي زمن القصة و زمن السرد .

و هنا ينعطف مدلول تصورنا، إلى ما يسمّى بشعرية السرد و هناك من اصطلح عليها بـــ " شعرنة السرد" و ايضا تشعير السرد" و هناك أيضا مصطلحا آخر يقترن بهذه المصطلحات و هو سردية الشعر و يعني ذلك وجود الشعر في سرد الأحداث باعتبار أنّه يحترف السرد في الشعر فيدوب فيه و بالتالي فهما يتواشجان و يتشاكلان "و إذا كانت الشعرية في المجرى السابق مرادفة للمبادئ الأدبية أو القوانين الأدبية البنيوية التي تستنبط من الخطابات السردية فإنه في هذا المجرى لا تتعدى دراسة تقاطع الشعر و النثر على سطح اللغة ، تمهيدا لحديث لاحق من تداخل الأجناس الأدبية أو الكتابة ضد التجنيس [1].

و صوب هذا البسط ،فإنّ "**صلاح فضل**" يقترب من هذا الاتجاه من الشعرية بعنوان **شعرية الحياة عند "طه حسين**" عندما درس رواية "**دعاء الكروان**" معللا مواضع الشعرية منها " عبر لونين من الأدوات أحداهما تتمثل في شعرية الأسلوب اللغوي و الأخرى تبدو في مستوى أعمق

[1]- يوسف وغليسي : اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الغربي الجديد ، ص**322**.

تتصل بالوسائل التقنية الروائية [1] و هذا التداخل بين الشعري و السردي يجعل القصة حسب صلاح فضل تثير غيرة الشعر و حسده [2].

و ينعطف مدلول تصور "**سامح الرواشدة**" إلى استخدام مصطلح الشعرية في دراسته الشعرية في السرد هي دراسة في رواية "**أنت منذ اليوم**" و هو في هذه المقاربة يقصد إلى "الإمساك بعدد من العناصر الشعرية التي تداخلت مع الفن الروائي او جعلته قريبا من الشعر [3] و هو يعتبر أن التداخل الواقع بين ما هو شعري و ما هو سردي " لا ينفي خصوصية ذلك الجنس أو يحيله نصا كلاميا لا ينتمي إلى جنس محدد(...) فسردية الشعر هي تأثير السرد في الشعر باعتبارهما جنسين أدبيين يمتاز كل واحد منهما عن الآخر و كذلك فيما يخص شعرية السرد [4].

و شعرية العنوان لديه هو أنّه يشير إلى احتمالات قد لا تنحصر في توجيه واحد، و لا سيما بعد قراءة الرواية و لكنه ينفتح على تأويلات متعددة مما يقرب النص السردي من الشعرية وهي أن الشعر يقوم على تعدد الاحتمالات و عدم يقينية التصورات، ذلك أنّ النص الذي يحمل عددا واسعا من الاحتمالات التأويلية يحقق قدرا أعلى من الشعرية [5].

و أمام هذا التشكل نقد لجأ الناقد إلى دراسة شعرية اللغة من خلال عدة أوجه منها الانزياح التصوير و الرمز و غيرها في نظره هو الذي يحقق درجة قصوى من الشعرية و ذلك من خلال قدرة الرمز على تحقيق طاقة ايمائية عظمى .

و لو ذهبنا إلى **جعفر العلاق** لا لفينا في دراسة له معنوية بـــ الدلالة المرئية باعتبار أنّه خصص فصلا كاملا حول شعرية السرد حيث يدرس فيها التداخل الموجود بينما هو سردي وبين ما هو شعري في قصيدة للشاعر **نصر الله ابراهيم** ، كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نذكر واحدا من أهم النقاد في حقل الدراسات النقدية المعاصر ألا و هو **أبلاغ محمد عبد الجليل** الذي قدم دراسة خاصة بالنص النثري عنوها بـــ شعرية النص النثري " و التي بحث فيها في مفهومات المقامة العربية فخصصها من أجل دراسة في المقامة من وجهة نظر الدراسات النقدية الحديثة ، فلجأ إلى

1- صلاح فضل، شفرات النص، ص **203**.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- سامح الرواشدة ، منازل الحكاية ، دراسات في الرواية العربية ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ص **83**

4- المرجع نفسه، ص **26**.

5- سامح الرواشدة ، منازل الحكاية ، دراسات في الرواية العربية ، ص **83**.

دراسته التعالق بين ما هو شعري و ما هو سردي داخل فن المقامة و ذلك من أجل الوصول إلى التقاطع الواقع بين السرد و الشعر داخل المقامات الحريرية، و قد تعرض الباحث في هذه الدراسة إلى عدة قضايا تشكل شعرية النص المقامي منها: البنية الشعرية حيث درس تناص المقامات مع النص القرآني و الأمثال كما تعرض إلى البنية الشعرية من خلال الصورة فدرس الكناية و الاستعارة و التشبيه و المجاز المرسل و بين شبه حضورها في المقامات إنتقل بعدها إلى البنية الإيقاعية ليبين مظاهر الايقاع في المقامات [1].

و من المصطلحات التي ألفيناها قد توغّلت داخل حقل الشعرية "الرّواية" هذا الجنس الأدبي الذي شغل الكثير من الدارسين فكان فرعا من الفروع التي ارتبطت بمجال الشعرية باعتبار أنّ الرّواية هي نوع من الأنواع السردية مثله مثل باقي الأنواع السردية الأخرى كالقصة و الحكاية و من الدراسات المتداولة و الشائعة في هذا المجال دراسة الناقد الفرنسي "**فانسون جوف Vincent Jouve** في دراسة أسماها شعرية الرواية le poétique du roman و هو يحدد نوع الشعرية في دراسته هذه بأنّها " الشعرية في المفهوم العام ، دراسة الطرق الداخلية للأثر الأدبي[2] **.** و قد جاء في دراسته هذه بعض المصطلحات و التقنيات المتعلقة بجنس الرواية منها عتبات الرواية seuil du roman و في هذا الفصل أخذ الناقد بعين الاعتبار دراسة العنوان والتقديم للرواية و الاستهلال وشرح وظيفة كل واحد منها وكذلك تعرض لبنيات السرد les structures du récit ، هنا شرح الباحث مفهوم السارد و وظيفته، و كذا وظائف السرد و كما تعرض إلى بعض تقنيات السرد كالزمن و المكان و الفضاء .

و من بين هذه المصطلحات التي وقع عليها انتباه الناقد الفرنسي بنيات التاريخ les structures de l'histoire و في هذا المقام درس شخصيات العمل السردي بنماذجها المختلفة وأيضا خطاب الرواية le discours du roman و هو ما يعني الملفوظيةl'énonciation وتعرض هنا الباحث إلى دراسة الموضوع و التناص و السخرية و من التقنيات الرواية حقيقة الرواية le réel du romanوتعرض فيها إلى المجال الذاتي [الأنا] و المجال التاريخي (الخارجي).

و أمام هذا البسط؛ امكننا القول بأنّ هذا النوع من الدراسات قد دخل أيضا الدراسات النقدية العربية ، و هذا ما أدى إلى ظهور البحث في الرواية العربية انطلاقا من مجال الشعرية و ما

[1]– محمد حنصالي: الشعريات في النقد العربي المعاصر ، كمال ابو ديب نموذجا ، رسالة ماجستير ، وهران، **2008**، ص **44**

[2]- Vencent Jouve: la poétique du roman, Arman colin, **2006**,p5

تحقق من بحوث و انجازات داخل حقل الشعرية ، السردية و لكن ليس عن طريق تقفي كل الخطوات المعرفية التي خطاها الناقد الفرنسي بل نجد على الاكثر توفر عنصر واحد من هذه العناصر لتصبح مشروعا للتطبيق على احدى الروايات العربية المعاصرة ، المختارة و لو توغلنا في البحث أكثر عن شعرية الرواية في الوطن العربي لوجدنا الناقد التونسي "**فوزي الزمرلي** " بعنوان الذي عنون دراسته بشعرية الرواية العربية و التي تنطوي على عدد من الروايات العربية القديمة منها الحديثة.

و من أجل هذا، لجأ الباحث إلى استخدام الشعرية باعتبارها المقاربة الأنجع للتمكين من تحليل العلاقات التي نسجتها الروايات مع غيرها من النصوص الابداعية وبالتالي استخلاص البنيات الداخلية التي دفعت إلى تكوين و تشكيل تلك الروايات الفرعية ، و قد انطلق الناقد من انجازات "**جرار جنيت**" في دراساته حول التناص و لقد لفتت انتباهنا عدة بحوث تقارب الشعرية المنفتحة على جلّ علاقات التعالي النصي هي المقاربة المناسبة لفحص حالات الروايات التأصيلية بغيرها من النصوص و استخلاص القوانين التي خضعت لها و ضبط أشكالها " [1]و قد استخدم ايضا ما يسمّى عند "**جيرار جينت**" المصاحب النصي .

و درس الناقد أثناء تحليله لرواية " **نوار اللوز** " أن دراسة العتبات النصية و التلقي . فدرس أيضا ما يسمّى بالمصاحب النصي أي العنوان الفرعي الذي هو تغريبة " **صالح بن عامر الزوفري** " و هو بذلك يستعير ألفاظا من السيرة الشعبية " **تغريبة بني هلال**" ثم ذهب إلى فاتحة "**نوار اللوز**" التي تضم إحدى حلقات المصاحب النصي، فهي تكشف عن مقاصد و مصادر الباحث و أحداث **نوار اللوز** تتناص مع أحداث السيرة الذاتية الهلالية و أنّ **واسيني الاعرج** ألف روايته تلك لمواصلة **تغريبة بني هلال** ، و من هنا يكون نص رواية **نوار اللوز** قد اضطلع بوظيفة النص البعدي [2] كما شرح الناقد في جزء آخر من هذه الدراسة إلى علاقة الرواية بالخرافة، و هو ما اصطلح عليه المتناقض الخرافي باعتبار أن " **واسيني الأعرج** " وظف داخل هذه الرواية خرافة وتوسل بها ليمعن في تلوين روايته بلون محلي و يخفي في الآن نفسه بعض الأفكار و يدل من جهة أخرى على جنوح الراوي إلى إبراز العقلية الخرافية المتحكمة في مجتمع **نوار اللوز**[3].

1- فوزي الزمرلي : شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالتها ، مركز النشر الجامعي ،ط**1**، تونس ،**2002**، ص **19**.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص **156**.

و تطرق الناقد في فصل آخر إلى علاقة الرواية بالأجناس الأدبية، بذلك فإنّه كشف عن نزعته التجديدية حيث استخدم تقنيات الروائيين المجددين، و كشف عن انفتاحه على التراث ليظهر أصالته واهتمامه بالخصوصيات المحلية و بهذه الدراسات المتعلقة بالرواية و الشعرية ظهرت هناك مصطلحات متعددة منها تشعير الرواية أو شعرية الرواية و شعرية لسرد شعرية البناء و شعرية الشخصيات .

و لو توغلنا في دراسة الرواية أكثر و استكشفنا تقنياتها أكثر لألفينا تداخلا وواضحا بين الأجناس الأدبية و مع ذلك فهذا لا يعني تلاشي الحدود بينها فالرواية حين تكثف من فضائها الشعري و تمعن في التخفي و المجاز و تظلّ عملا سرديا في المقام الأول، أي أنّ كلاّ منهما الشعر والسرد يظلّ منتميا إلى جنسه و مجسدا لخصائصه المهيمنة رغم افتراضه من الجنس الآخر ما يعزز قدرته على الأداء. [1]

و يتصور النقاد في هذا المقام بأنّ الرواية قد استعارت لغة الشعر و بنياته و أساليبه وتقنياته فأثناء سرد الرواية نلاحظ الحكاية كما لو أنها عبارة عن نص شعري غنائي، يجسد الراوي فيها علاقته بالكون و الحياة . و تتحدد شعرية الشخصيات في كونها غير محددة و غير دالة، على الشخص بعينه يمثل نمطا أو علما بعينه بحيث يتميز بصفات جسمانية و عقلية معينة و من كونها شعرية في ذاتها أي ترسم أبعادا لنمط الشاعر المفكر الذي يؤول الأشياء تأويلا متعدد الدلالة ويرى العالم برؤية شعرية على نحو ما [2].

و أمام هذا، كان لزاما علينا ألا تغفل دراسة الناقد **ناصر يعقوب** الذي اهتم بهذا النوع في الدراسات فعنونها بــــ اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية إلا أنّه في دراسته هذه انطلق في انجازات "**تودوروف**" النقدية و قد عرف الرواية على أنها الأكثر امكانية للاستفادة من الأجناس الأدبية الأخرى ، خصوصا الشعر [3].

فيتطرّق بهذا إلى عملية الوصف و كذلك إلى شعرية العنوان ، و هو يتصوّر بأنّ اللغة الشعرية تنهض على عدة عوامل منها اللغة الرامزة و كثرة التشابيه و المجازات و رمزية الاسطورة والتراث الشعبي و ايضا على غياب أدوات الربط و التكرار .

1- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصة الحديثة ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط**1**، **2002**،ص **156**.

2- محمد الطبع: تشكلات الشعرية الروائية مجلة فصول، ع **621**، ربيع و صيف ، **2003**، ص **308**

3- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية ، **1970-2000** الدار العربية للدراسات و النشر ، ط**1**، **2004**، ص **8**

و أمام هذا المجل المؤدّى أمكننا القول بأنّ الدراسات النقدية المعاصرة قد انقسمت إلى قسمين رئيسين، قسم خاص بالبحث في التداخل الواقع بين الأجناس الأدبية و قسم خاص بحضور الشعر في ليتواشج مع النثر أما لقسم الثاني فهو متعلق بالكشف و رصد القوانين العامة التي تحكم النص الأدبي سواء كان النص عبارة عن رواية أو قصة أو مقامة أو حكاية و ذلك عن طريق دراسة بعض التقنيات السردية كالتناص و التبئير و الزمن و غيرها من التقنيات .

5- واقع الخطاب الشعري بين القدم و الحداثة:

لقد عرف الأدب العربي نقلة نوعية في تأسيس المفاهيم المتعلقة بكلا الخطابين النثري والشعري: فهذا الأخير قد عرف اطلاقا و عبثية من حيث التأسيس، و من حيث البناء و حيث تبدل الواقع النقدي الحداثي، و ثار ضد كل ما هو رتيب و مألوف فانزاح الشعر عن معيارية الوزن و القافية و المعنى و بالتالي: انتزعت من السواد القصيدة العربية بياضا شعريا جديدا لامعا في أفق التنظير الشعري لتضيف بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعا نقديا جديدا ،إرتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير و الاضطراب [1].

و لعلّ أوّل من نادى بهذا الانفتاح على القصيدة الحديثة **نازك الملائكة** و بذلك فهي تجسد لنا الانفتاح و الانفلات و الابتعاد من تلك الوثوقية الشعرية التي كانت تحكم القصيدة العربية وبهذا، فهي تدعو إلى حركة الشعر بمجرد التروح عن عمود الشعر التقليدي و هي بهذا المفهوم تؤسس إلى شعرية جديدة " شعرية تلغي نظام الشطرين لتؤسس لنفسها ايقاعا جديدا يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للقصدة النموذج، الشعرية تطالب بتعدد القوافي في روح اللغة الشعرية من خلال حقن ألفاظها بدلالات جديدة و ذلك عن طريق احياء الموروث اللفظي أو المعجمي ينفخ الروح في هيكلة الجديد[2].

و يتصور البعض بأنّ دعوة "نازك الملائكة" الصريحة هذه، إنما هي تحطيم للعمود الشعري وليس إضافة له، و على عكس ما يشاع فإنّ حركة الشعر الحرّ لم تقم على أنقاض الشعر العمودي و لم تك قد جاءت للانقاذ ذاك أنها قد أتت عقب فترة ازدهار كاسح للشعر الغربي الحديث في الوطن الأم وفي المهجر وعبر مدارس الديوان و أبولو و جماعة الرومانسيين، و قبلهم شعراء الأحياء

1- تاوريت بشير: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، عالم الكتب الحديث ، داريد، الأردن ، ط**1**، **2010**، ص **352**.

2- المرجع نفسه، ص **357**.

في مصر و الشام مع شعراء العراق البارزين، حيث شهد الشعر الغربي إنتعاشا إبداعيا واسعة وصاحبها وعي نظري و نقدي قوي و شمل ذلك ايقاعات الشعر وضع الخطاب الشعري في الأشكال و الدلالات و المجازات[1] و يضيف أيضا أن الشعر الحر لم ينقذ الشعر الغربي و إنّما أنقذ للمبدع ذاته الذي كان يعيش في حال من المنافسة و ما يشهد على ذلك قصائد السياب العمودية هي ضعيفة و عادية فهي تحقيق للذات و تحرير لها، و ليست تحريرا للشعر العربي بما أنّه خطاب حي أو خطاب جامد [2].

فالكتابة الشعرية الحرّة إنّما تحقيق للذات بل تحرير لها و ليس تحرير للقصيدة العربية بل تحطيم لكيانها بأصله فهي مجرد نسق إبداعي جديد، هي خوض لتجربة إبداعية جديدة ليس إلاّ وبالمقابل؛ فهي إلغاء الموروث الشعري و نقد البنية الصلبة للثقافة العربية، و هي الشكل العمودي للقصيدة العربية.

و من هذا المنطلق أمكننا الحديث عن حداثة الخطاب الشعري في النقد العربي فمسألة الحداثة لا يمكن أن تتعلق حول بدراسة تراجع عمود الشعر، لأنّ هذا التراجع مجرد عنصر ثانوي إذا قارناه بقضية التعامل مع اللغة و التنظير إلى حدث الكتابة...معنى ذلك أن الحداثة ليست حلية تطرأ على الخطاب الشعري، إنّها في الحقيقة جوهر عملية الابداع، ذلك أنّ النص الذي يتسم بالحداثة هو ذلك النص الذي يظل عبارة عن خطاب يتضمن رؤية متجدّدة لمفارقات الوجود على نحو يسهم في تغيير العالم، و تغيير الإنسان، الفاعل فيه. [3] و هو يريد بهذا القول بأن قضية الحداثة غير مرتبطة بزمن معين بل مرتبطة بزمن التغيير في طريقة الكتابة بمعنى أن الحداثة في الشعر الغربي تتعدى حدود الزمن.

أمّا بالنسبة إلى "**أدونيس**" فهو يتصوّر بأنّ قضية الإبداع الشعري يخضع دوما لمقاييس جديدة تبعا لضرورة الحياة و تناقضاتها و القيم الجمالية التي تحتكم إليها لغة المدينة مقابل لغة الصحراء، وسيطر الجدل تبعا لذلك بين القديم و المحدث، بين "**عمود الشعراء**" أو "**مذهب الأوائل**" من جهة، و مذهب المعاني المولدة و الاستعارات البعيدة من جهة ثانية أو بتعبير آخر بين "المألوف" و

1- القدامى عبد الله محمد: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي الغربي، ط**1**، **2005**، ص **31**.

2- المرجع نفسه، ص **32**

3- اليوسفي محمد لطفي: في بنية الشعر الغربي المعاصر، سراس للنشر، تونس **1985** ص: ص**34-35**.

المترع الغريب، ونشأت مقابل خصائص القديم خصائص جديدة للحديث و اقترنت الحداثة كذلك بالعلم و الثقافة بعامة أو المزج بين الألفاظ العربية و المعاني الفلسفية، بطريقة استخدام اللغة استخداما جديدا يؤدي إلى اقتران الكلمات اقترانا غير مألوف بما يبتعد باللغة الشعرية عن صيغها القديمة و مجراها العادي [1].

بهذا القول فإنّ الكاتب هنا يبرز لنا كيف أنّ التخلي عن الصورة الفنية التقليدية أصبحت غير واردة في الخطاب الشعري و نابت عنه كيفية اعطاء الكلمات المألوفة دلالات و معاني جديدة و نتبع عن ذك ارتباط غير عقلي بل احتياطي بين الكلمات و المعاني و هو ما يجعل القارئ المتمعن في دهشة أمام هذا الخلق الإبداعي و أصبحت الفجائية خاصية من الخاصيات التي يتمتع بها الخطاب الشعري المعاصر.

و أمام هذا الطرح فإنّ الخطاب ينفتح على تعدد القراءات و بالتالي فهو يفتح باب تأويل الدلالات، و لعلّ خاصية التأويل هي التي تجسد القيمة الجمالية لهذا الخطاب الشعري و بالتالي فهو بعد ما كان يتأسس على فرادة الدلالة و الشكل العام، فإنه يتعدى ذلك ليقدم للقارئ أفقا معرفيا مرجعا واسعا من شأنه أن يؤدي أفق تخييليا و منفذا لتأويل القراءات.

و صوب هذا البسط فإنّ "**محمد بنيس**" يحاول أن يبرز وظيفة من خلال توضيح الفروقات الواقعة بين اللغة الشعرية و غير الشعرية انطلاقا من ثقافته و تأثره بالشعر الفرنسي الذي مثله كل من "**بودلير**" و"**ملارميه**"، فأخذ هذا الأخير إعادة قراءة الشعر العربي القديم الذي مثله كل من **أبي نواس** و **أبي تمام** و هكذا تنتقل اللغة من كونها وظيفة اتصالية إلى وظيفة معرفية محضة و تحول القارئ بتحول اللغة من قارئ مستهلك إلى قارئ منتج للدلالات و المعاني، باعتبار أنّه عن طريق هذا المتلقي تتفجر اللغة لتفصح عن مكوناتها و خباياها: "صار فيها معرفته، و صارت لغته بحثا معرفيا (recherche épistémologique) و إنتهى بذلك بدور الكاتب مرسلا كما انتهى دور الإخبار مضمونا للرسالة، و تجردت اللغة عن الايصال هدفا للإخبار، كما تحول المتلقي إلى قارئ

1– أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت و المتحول تأصيل الأصول ص: ص **233–234**.

منتج في الوقت نفسه بل تنتهك اللغة و تنفجر لتبوح عن مكنوناتها بما تضفيه عليها لغته هو من إمكانيات تأويله". [1]

و بذا تحوّلت فاعلية اللغة من إطار الايصال و محاولة تخفيف عملية التواصل فبقدر ما تحمل القصيدة من أفكار و دلالات و عوالم من الأفكار و المعرفة بقدر ما تحمل طاقات ايحائية كبيرة من شأنها أن تلغي الدلالات القديمة و تستبدلها بدلالات جديدة.

و صوب هذا البسط، فإن ثورة اللغة قد منحت للقصيدة العربية تبدّلات سواء من حيث الشكل أو من الدلالات و لعل هذا ما لجأ إليه "**محمد بنيس**" و هو يحاول شرح الوطنية اللغة الشعرية كان "**أدونيس**" قد وعى هذا المفهوم في نصوصه الشعرية و التنظيرية مفيدا من تجربة "**سعيد عقل**" في رمزيته و من "**جبران خليلي جبران**" في معجمه و خياله، ومن الرمزية الفرنسية بدء من "**بودلير**" إلى "**ملارمية**" و "**سان جون بيرس**" [2].

و بذا، يصبح للمتلقي أفق انتظار تحاول انتاج المعنى بطريقة خاصة " إنّ المتلقي ينفتح بواسطة ذلك الكلام المخيّل أي النص الشعري على عالم جديد قائم على قيم جديدة تتناقض مع عالمه العيني المعاش، و هنا بالضبط يحدث أمر بالغ الأهمية ، من قبل المتلقي تحتل توازنه مع ذلك الواقع فيكون الحلم و يكون الشوق و الرغبة في تحقيقه ، و إذا ترجمت الرغبة في تشكل فعل يكون الصراع و هو الخطوة الأولى على درب التخطي [3].

و لا بدّ من الإشارة هنا، إلى أنّ الحداثة الأدبية قد اجتاحت كل الوطن العربي، باعتبار أنّ الحركة التحديدية التي كانت تحلها الحداثة إنما هي دعوة لتحرير الذات و للتعبير عنها، ولذلك كانت الرومانسية المسلك الوحيد الذي يتخذه النقاد و الأدباء من أجل تحقيق ذواتهم، و من أجل مواجهة الحياة و تجاوز زمانها المختلفة، و بذا فقد استجاب هؤلاء لهذه الدعوة و راحوا ينشؤون فنونا تعبر عن مكنوناتهم و عن همومهم، و بالتالي أصبحت لديهم من الحرية ما يجعلهم يقبلون على الحياة اقبالا مشحونا بروح التجديد و الابداع و الخلق، و كنموذج على هذا الطرح فإنّ الشعرية

1- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث المعاصر دار الصنوبر للطباعة و النشر بيروت ط**1** ص**45**.

2- بنيس محمد: الشعر العربي الحديث المعاصر ، ص**95**.

3- اليوسفي محمد لطفي: في بنية الشعر المعاصر، ص **34**.

الإبداعية الحداثية كانت رائدة في دول المغرب باعتبار أن نقادها قد تخلصوا من المفاهيم القديمة وتبنوا أخرى جديدة فحرّرتهم من قيودهم و أطلقت عنان مشاعرهم التي كانت حبيسة تقاليد منهجية معينة. و هكذا تغلغل مفهوم الحداثة داخل الأدب المغاربي فبدأت ملامحه العامة تتغير وبدأت القدم القديمة و التصورات البالية فتبدل و كانت هذه الثورة خصوصا في جنس الشعر الذي حاولوا اخراجه من براثن القدم الكلاسيكية و الانفتاح على الحرية و التجديد والإبداع. فرجعوا إلى نماذج شعرية قديمة و حاولوا الاقتداء بها "وجدوا في الشعر العربي القديم من نماذج رائعة: تتوفر على كل خصائص الفن الجميل من صحته في المعنى و صدق في العاطفة و دقة في الصورة و براعة في الصياغة اللفظية و جمال في النغم و الايقاع عند كثير من شعراء في الجاهلية وفي شعر أعلام العصر العباسي عند **الحسن بن هانئ** " و **البحتري** و **أبي تمام** و **المتنبي** و **الشريف الرضي** و **أبي العلاء المعري** و غيرهم من شعراء تلك الفترة الزاهية العظيمة التي حققتها الحضارة العربية ، و استطاعوا بتمثلهم الجيد لتلك النماذج واحتذائهم الدقيق لها أنّ يمثلوا خصائصها الجمالية و المعنوية أن يتوفقوا إلى ألوان مختلفة من النجاح بحسب ما كانوا عليه من تباين في الاستعداد و القدرة على التكوين و ألفاظ [1].

فكان هذا السبيل الأسلم و الأنجح للنهضة بالأدب و الابتعاد عن السقوط و الانحطاط من أجل تحقيق الرقى و التمييز، لا بدّ من العودة أولا و دائما إلى روح الحضارة العربية الاسلامية وهي نقطة التأسيس و الانطلاق بالأدب في صورة تجديدية مبدعة .

و في خضم هذا، ظهرت جماعة من الشعراء، ثائرة ضد المستعمر، فأوجدت تغييرا في البنى الداخلية للكتابات التقليدية و بذا، ظل الحديث عن تلك الثورات ضد المستعمر و الوقوف عندها ذات أسبقية في اشعارهم و هو ما منحها ملامح التغيير و التجديد، فتجلّت في شعرهم خصائص شعرية مستوحاة من الشعر القديم، و ذلك من خلال المقدمات الاستهلالية التي تحتوي على الغزل "ينهض بالشعر التونسي و بعيدا عن العزلة التي عرفها في عهود سابقة بل ظلّوا مقلدين مسرفين في التقليد مترحين بالسير في الدروب السابقة التي عرضها شعراء ما القدامى" [2].

1- السعدي أبوزيان: في الأدب التونسي المعاصر ، ص **30**.

2- المرجع نفسه، ص **33**.

و شيء فشيء تأسّس الشعر التونسي بفصل شيوعه في الصّحف و المجلات والنوادي الأدبية قد ظهرت في هذه الحقبة عدة تيارات شعرية حديثة منها حركة شعراء الطليعة والتي استطاعت أن تحدث منعطفا جديدا لتشكيل الشعر، فأصبحت تحضره ثقافة أخرى و لغة الآخر وبعض من تصورات الآخر و هو بذلك شعر مفارق للنصوص الشعرية السابقة و من بين هذه الحركات حركة الشعر الكوني واتخذ الشعر في هذا الاتجاه شكلا و منسبا والأمر الذي أحدث تفاعلها عاطفيا عند التونسيين أنداك بفعل تأثرهم بالثورة الدامية بداية السبعينات و بذا، أصبح الشعر يحمل همّا إنسانيا وتطلعا مشرقا نحو المستقبل "حرية الشاعر ... إنّ النص الشعري... يتحقق في حزمة للقواعد التي لا يمكنه إلاّ أنّ يكتب داخلها ما دام فعل تسمية الحداثة نائما عن مواجهة اللغة كإشكالية توازن القواعد في النص الشعري و يتصور **المقالع عبد العزيز** بأنّ **المنصف الوهابي** هو ظاهرة شعرية " ما نراه شعرا حقيقيا يتجاوز في قراءته و تأويله الكثير من السائد اللاشعوري و يقدم نصا قادرا للإمساك، فما هو صعب و عصي مما يبحث عنه الشعر و يسعى إلى التقاطه وما أراد **مقالعا** و هو يقدم نفسه في أحدث أعماله الشعرية "ميتافيزيقيا ورده الرمل". [1]

و مما لا شكّ فيه أن الشعر المغاري قد تأثر بدوره بالتوجه الشعري الحداثي الأدونيسي إن صح التعبير – و الشعر التونسي خصوصا و لكنه ليس تأثيرا مباشرا فالتونسيون قد أصدروا كتاباتهم الشعرية من خلال الثقافة و الأفكار الفرنسية، و لم يكونوا على اطلاع على أعمال **أدونيس** " صدقني أنّه لم يكن **أدونيس** أي حضور في تونس قبل خمس سنوات تقريبا ، بعد ذلك وخاصة عندما جاء **أدونيس** عدة مرات إلى تونس، أصبح له وجود الشعر العربي و هو يصلنا الآن بطريقة مباشرة إلى تونس، و هكذا فإنّ الكتابات التونسية كانت متأثرة جدا بالآخر و بالثقافة الفرنسية مما غيّب حضور "**أدونيس**" في كتاباتها و أصبح حضوره مستحدثا سطحيا .

و صوب هذا البسط، فإنّ تقنيات القصيدة العربية قد عرفت تبدلا جعلها تغير هيكلها، ومن هذه التقنيات البنية الايقاعية للقصيدة العربية، و من أهمّ خواص الايقاع هي البيت باعتباره وحده دالّة و البيت يتطلّب قافية تخضع لقواعد معينة، و يبدو أنّ هذه القوانين لم تكن صارمة بما فيه

[1]- المقالع عبد العزيز: المنصف الوهابي شاعر ذاكرة المكان، www. Ahwar-org/deba/star- art

الكفاية، فتراهم يضعون للقافية حدودا من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يتبعه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن و يضعون لها لوازم متعددة.

و في ظل هذه المعطيات ، بقي البعض متمسكا بالإيقاع العمودي للقصيدة و تخلى البعض الآخر عنها و إنجرّ نحو الصورة التجديدية، و لا بدّ من الاشارة هنا إلى المتغيرات التي مسّت المغاربة هم أيضا " هذه الثورة تأخذ أشكالا متباينة تتردد بين تذبذب البعض في معانقة الحركة الجديدة و مصالحة البعض للبنية الايقاعية العمودية، و ارتداد البعض الآخر بعد مرحلة من التحمس و الاندفاع[1].

و أمام هذا التصور فإنّ اللغة قد لعبت دورا مهما في حداثة الشعر العربي المعاصر، باعتبار أنها تقوم على إلغاء اللفظ من دلالته السابقة و شحنها بدلالة جديدة، و من هنا نستشف التحولات المتعلقة بالتحولات المعيارية للإيقاعات لا تعني وحدها حداثة الشعر العربي و ما مست الحداثة التركيب البلاغية و القاموس اللغوي فمثلا شعر صلاح عبد الصبور " قد أدى إلى تحقيق قراءات تأويلات: فإنّه يسعى نحو تحقيق قراءة بالرجوع إلى الحياة اليومية و الثقافة الشعبية والموروث الديني و الصوفي و الشعر الأوربي الحديث (**إليوت** و **لوركا** كنموذجين)... عن البنية البلاغية لنص **عبد الصبور** هي الامر إلى الدقة في الكشف عن توظيف المعجم ... و هناك بنيات جزئية يمكن رصد هجرتها إلى المتن المغربي. [2]

و بتصور بنيس بأنّ الانطلاقة الجادة للتحديد في البينة الايقاعية إنما كانت في الخمسينيات مع ظهور " **مجلة الأقلام**" التي هي مرحلة تأسيس لثقافة حديثة ، و لعل هذه البداية هي التي منحت القصيدة المغربية خصوصيتها و تميزها، و يسعى الشاعر المغاربي المعاصر إلى توظيف جملة من الأدوات و التقنيات الفنية الحديثة التي منحت الخطاب الشعري خصوصيته و شعريته، و بذا فإنّ القصيدة المغاربية قد مرت بمرحلتين أساسيتين هما مرحلة استيعاب القصائد المشرقية و الغربية في مرحلة الستينيات إلى مرحلة السبعينيات و هي مرحلة الابداع و الخلق الذاتي، و قد عرفت الساحة الأدبية النقدية في مرحلة الثمانينات شيوع نصوص كثيرة راجت فيها القصيدة ذات المتن

---

[1]- راجح عبد الله: القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد ، دار قرطبة للطباعة و النشر و التوزيع، دار البيضاء المغرب ، ص **13**..

[2]- محمد بنيس: حداثة السؤال ، ص: ص : ص **127-128-129**.

الشعري " و لعلّ هذا الطموح بالذات الذي بدأ المشرق العربي ينتبه إليه . بعد ما ظن أنه اكتمل هلاله هو وراء لعبة الاستهلاك التي بقي المغرب خارجها و التي سقط فيها عميقا المشرق العربي (بيروت – دمشق، القاهرة) فالمشرق العربي يقع اليوم في الجواب. أمّا المغرب العربي يتحفز في السؤال وبينما نجد أنّ المشرق العربي و تحت ضغوط الواقع الاستهلاكي يظن أنّه الأفضل وبالتالي احترف و امتهن، نجد المغرب العربي ما زال عند حدود الهواية بالمعنى الرسولي للكلمة.[1]

وهذا أمكننا القول أنّ موضوعات المتن الشعري المغربي المعاصر مستلهمة من واقعه المعاش و لا بدّ من الاشارة هنا إلى أن الحديث عن المتن الشعري و خصوصيته مهمّة جدا في الكتابة الشعرية، و لعلّ من الأرجح القول أنّ القصيدة الجديدة قد منحت للشعر الجزائري والتونسي خصوصية التطابق مع الواقع المعاش و التعبير منه و ذكر واقعه الحضاري و الثقافي .

[1]– راجح عبد الله: بنية الشهادة و الاستشهاد، ص **13**.

الفصل الخامس

تجليات الشعرية في النقد المغاربي... نحو مقاربة تطبيقية

تعتبر الحركة النقدية الجزائرية متثاقلة، هذا ما يستشفه المتتبع لتحليلات النصوص الإبداعية و النقدية بسبب ما عرفته الساحة الأدبية في الجزائر من تحولات خاصة على مستوى المفاهيم والمصطلحات، باعتبار أنّها صارت غير قادرة على استيعابها إلاّ أنّ ما ساهم في تنشيط هذه الحركة النقدية هو الترجمة التي مسّت العديد من المؤلفات الأدبية الأوروبية المتخصصة في الاتجاهات النسقية التي ظهرت عند الغربيين، ومن المترجمين النقاد المغاربة "**عبد المالك مرتاض**" و "**رشيد بن مالك**" و "**عبد الحميد بورايو**" محاولة منهم لرصد حركة التغيير و التجديد، و الاطلاع على ما تأتي به الاجتهادات الغربية و خصوصا منها الفرنسية، و من هنا يمكن القول إنّ الصورة الحقيقية للنقد الجزائري المعاصر لا توجد في الكتب المطبوعة بقدر ما هي موجودة في الرسائل الجامعية، مع العلّم أنّ هذه الدراسات الأكاديمية بقيت حبيسة جدران الجامعات و رفوف مكتباتها و لم يخرج منها إلا أقل القليل، و لهذا فإنّ البحث عن الوجه الحقيقي للنقد الأدبي الجديد في الجزائر لا يمكن أن تلمسه بصورته الكاملة إلاّ في المكتبات الجامعية سواء في الدراسات التطبيقية التي تناولت أجناسا أدبية مختلفة أم في دراسات نقد النقد.

و ما هو ملاحظ أيضا في هذا المضمار هو أنّ الساحة النقدية الجزائرية على وجه الخصوص تعدّ تابعة لما جاء في النقد الغربي، و صارت تتخبط في فوضى المصطلحات و المفاهيم – على حدّ تعبير– **عزالدين المخزومي***.

هناك حقيقة قطعية علينا أن نسلم بها، و هي أنّ العالم الإسلامي برمته تحكمه قواسم مشتركة عبر التاريخ، و لا جدال في القول إنّ هناك ما يسمّى بوحدة الحضارات و حوار الثقافات و الأديان، و لابد من الإشارة على أنّه إذا كانت هناك خيوطا تشترك فيها الثقافات الشرقية، فهناك خيوط أيضا تشترك فيها الثقافات المغاربية، كما أنّ هناك قواسم تجمع بين الثقافات الأوروبية عبر مراحلها المختلفة، وأيضا هناك قواسم بين الثقافة العربية و الإسلامية و بين الثقافة الإغريقية واليونانية؛ بل يجوز لنا القول إنّ الثقافة العربية ما تأثرت بثقافة أقوى من تأثرها بالإرث اليوناني الإغريقي.

*– عزالدين المخزومي: أستاذ وباحث أكاديمي متخصص في الدراسات الأدبية والنقدية بجامعة وهران.

و بذا، فعلينا أن نسّلم بأنّ النقد العربي ظل يتأرجح بين اجتذابين اثنين اجتذاب الانتماء إلى الجذور و اجتذاب الانفتاح على روح العصر و مواكبة قضاياه و اتجاهاته، إنها ثنائية التاريخ العربي الإسلامي التي تحكم مواقف عديد النقاد و آرائهم و كتاباتهم و تفسر تجاربهم الأدبية و النقدية عبر كل المراحل الأدبية، و بذا، فإنّ التأثير و التأثر بين الحضارة العربية و الإسلامية و بين الثقافات الأخرى باتت ثابتا من الثوابت الأدبية العربية سواء شعرا كانت أو نثرا، متعلقة بالإبداع أم النقد و التنظير و إذا كان لزاما علينا التزام الدقة و الموضوعية في منع أسبقية المشرق العربي في مناقشة قضايا الأصالة و المعاصرة فإنّه لزام علينا أيضا الإشارة إلى جهود النقاد المغاربة في المراحل الراهنة في طرح عديد القضايا المتعلقة بهذا الموضوع و الإشارة إلى دورهم الفعال في إنارة درب العلّاقة بين العرب و الغرب و ذلك بفضل غاياتهم النقدية سواء كانت فردية حرّة أم منهجية أكاديمية. ما موقعنا في سماء الأدب؟ و هل لنا من مرفأ في فضاء النقد؟ ثم كيف السبيل إلى حجز مقعد على مركبة الخطاب الجامع بين الإلهام الإبداعي في الأدب و التركيب العقلي في النقد؟ في أسئلة تتعدد و لكنها جميعا ترتد إلى سؤال واحد هو سؤال كل المقدمات، لأنه السؤال المستعاد يتكرر منذ البدايات بلا ملل و بلا استتراف، نحن و الآخر؟[1]

1- البنيوية التكوينية في المغرب:

إنّ الأمر يتعلق بكتابات و تحليلات تبنت البنيوية التكوينية و اقتناع أصحابها بقدر متفاوت بجدارة المنهج و فاعليته في مقاربة النصوص الإبداعية وبعض المؤلفات النقدية القديمة و المعاصرة. و لابدّ من التذكير بأنّ النقد في المغرب كان سباقا إلى توظيف البنيوية التكوينية شغوفا باصطلاحاتها و مفاهيمها و تمكّن بنوع من العدوى من ايصالها إلى المشرق العربي حيث عرفت انتشارا محدودا.[2]

و لم يكن هذا الانفتاح على الآخر جزافا، و إنما مهدت لحصوله حوار التراث مع الثقافة المغاربية و نشاطات المنظمات السياسية و نشاطات الشباب الثقافية و ترجمة الكتب و الصحف الأجنبية و كذا البعثات العلّمية نحو الدول الأوروبية خاصة نحو فرنسا. و لو رجعنا إلى الوراء

1- عبد السلام المسدي: الأدب و خطاب النقد، ص 7.

2-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لألفينا أنّ بدايات التسعينات هي بداية الإرهاصات الأولى لإشتغال الرواد العرب على نقل هذا النوع من المعرفة عن طريق تعريب الكتب الخاصة بالنقد فأسموه بالنقد الموضوعي و النقد الفني، والنقد الجمالي، و النقد الإستيطيقي، و النقد التعليلي و غيرها من المسمّيات، و كان موجود في هذه المرحلة **رشاد رشدي** 1912–1983 الذي سعى إلى ترسيخ ما يسمّى بالنقد الجديد و لئن وجدت هناك قواسم مشتركة بين البنيوية و النقد الجديد، فإنّ المشارقة كانت لهم جهود مهمّه في نقل هذا النوع من المعرفة و تلقيها عربيا إلاّ أنّ بلاد المغرب العربي كانت تجني المحاولات الأولى لذلك بشكل لافت للانتباه و لعلّ أوّل دراسة في هذا هي دراسة التونسي "**حسين الوادي**" التي عنونها **بالبنية القصصية في رسالة الغفران** و هو بذلك يأخذ شرف الريادة في تلقي النقد البنيوي باعتبار أنّ دراسة هذه كانت في الأصل عبارة بحث لنيل شهادة الكفاءة و نوقش في جوان 1972 و أصبحت هذه الرسالة تحمل قيمتين أساسيتين منهجية و تاريخية "نعتبر الأولى من نوعها من حيث الطول و الأهمية، زيادة على أنها ستكون نقطة انطلاق لعدة دراسات جامعية مطولة"[(1)]

و صوب هذا الحدّ نجد أنّ **صلاح فضل** يرى بأنّ محاولة **حسين الوادي** في محاولة غير مرفقة على الاطلاق[(2)] و تلتها عدة محاولات من مصر و سوريا و غيرهما و كانت آخرها كتاب **محمد بنيس** 1909 عنونها ب"ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" و لعلّ أبرز هذه المحاولات هي لـــ**صلاح فضل**" باعتبار أنها تحمل كما معرفيا مهما، بينما تأخر الحضور البنيوي في بلد كالجزائر إلى بداية الثمانينات مع الجهود النقدية القيمة للدكتور **عبد المالك مرتاض** [(3)]بالإضافة إلى جهودات فلسفية أخرى منها بنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر لـــ **عمر مهيبل** و الزاوي بغورة في كتابه المنهج النبوي بحث في الأصول والمبادئ و التطبيقات 2001، و بذا، فقد لمعت في سماء النقد المغاربي بمجموعة من الأسماء النقدية مثل **حميد حميداني، جمال شحيد**.... و غيرهم تحت عدة اتجاهات منها، البنيوية الشكلانية أو البنيوية التكوينية و البنيوية الموضوعاتية.

---

[1]– توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب تونس، ليبيا **1984**، ص **40**.

[2]– صلاح فضل: النظرية البنائية، ص **40**.

[3]– يوسف وغليس، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاضا www.ahwar.com

و تعد البنيوية هي أكثر الترجمات انتشارا بين النقاد بكسر الباء و قد تبني هذه الترجمة **عبد المالك مرتاض** سابقا، و هو حاليا يصرّ على البنيوية في عدد كثير من دراساته النقدية و توقف عن استخدام لفظ البنيوية في كتابه الصادر عام 1995 المعنون بتحليل الخطاب السردي متصورا بذلك بأنّه يمكن أن يقال نحويا البنيية على مراعاة الأصل و البنيوية على الأعدال[1]، فالذين يتبنون البنيوية لا يعرفون العربية. و قد شاع في الاصطلاح النقدي المعاصر استعمال مصطلح بنيوي و هو مرفوض نحويا كما نص على ذلك **سبويه** في باب الإضافة و من أجل ذلك اقترحنا مصطلح **البنوية** حتى لا نلحن و من أراد أن يكسر العربية فشأنه و ما أراد، لكن لا يحق له أن يفرض علينا الخطأ[2]... فلا ندري كيف ذهب الاستعمال النقدي العام المعاصر إلى هذا الخطأ الفاحش الذي لا مبرر له، إلا أن يكون الإصرار على فساد العربية و فأسها بالفأس و الاستمتاع بإصابتها بالبأس[3]

و نجد في الكتابات التونسية أنها لا تعترف بالبنية أصلا نظرا لوجود مصطلحات ترجمية أخرى على رأسها الهيكلية التي يمثلها **توفيق بكار** و **عبد السلام المسدي**[4].

2- الشعرية في الجزائر

1.2 شعرية عبد المالك مرتاض:

يتصور **عبد المالك مرتاض** بأنّ العرب قد وقعوا في اللبّس نفسه الذي وقع فيه الغربيون تجاه محاولة تحديد مفهوم الشعرية، فمعظمهم يجعلها علما خاصا بعلم الشعر أي العلّم الذي يدرس جنس الشعر، و منهم من يعتبرها النظرية العامة التي تختص بمجمل الأعمال الأدبية عامة شعرية كانت أم أدبية نثرية و هو يتبنى هذ التصور من خلال المجلة النقدية الشهيرة **شعريات مجلة النظرية و التحليل الأدبي**: **Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire** و بذا، فإنّ المفهوم الأول تعلق بدراسة جنس الشعر لوحده أما التصور الثاني فتتعلق دلالته بدراسة كل

1- عبد المالك مرتاض: مدخل في قراءة الحداثة (مجلة البيان) الكويت ع **17**، **3** ديسمبر **1996**، ص **11**.

2- عبد المالك مرتاض، التحليل السميائي الشعري، دار الكتاب العربي بالجزائر **2001**، ص **08**.

3- عبد المالك مرتاض: نظرية النقد، دار هومة الجزائر، **2002**، ص **191**.

4- عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية، ط**03**، ص **204**.

الأجناس الأدبية شعرية و نثرية، و هو يقترح مقابل هذه الاضطرابات المفاهيمية أن يكون مصطلح "الشعرية" هو المقابل المباشر المصطلح **La poétique** باللغة الفرنسية، فبالنسبة إليه فإنّ هذا الأخير **La poéticité** أكثر اقترابا من الخصوصية الجمالية الفنية" و لذلك نجد مثل هذه المعاني غائبة عن الاستعمال العربي، و نحن نقترح من أجل تدقيق الاستعمال في عناصر هذه القضية أن يتمخض مصطلح الشعرية (المصطلح في اللغة النقدية العربية المعاصرة) لما يقابل في اللغة الفرنسية La poéticité. فتكون بمعنى الخصوصية الفنية أو الحالة الجمالية التي تتمثل في نسج النص، لتجعله مشتملا على خصائص فنية تميزه عن النص النثري، ونحن المعاصرين كثيرا ما نفزع إلى هذا الاستعمال لدى القصد إلى المعنى الذي جئنا عليه ذكرا.[1]

و عند هذا المقترب التصوري؛ فإنّ **عبد المالك مرتاض** يذهب إلى أنّ الشعرية الثانية أي الشعرية التي تقترب من جميع الأجناس الشعرية و النثرية معا، إنّما تلامس هي الأخرى ما يسمّى بـــ"**الأدبية**" "Littérature" كما أنه يقترح الشعريات كمقابل لـــpoétique و ذلك اعتمادا على مصطلح اللسانيات المتداول في الأوساط الجامعية مثله في ذلك مثل مصطلح السميائيات Lapoétique مصطلح الشعريات قياسا على الاستعمال الشائع في اللغة العربية المعاصرة و هو اللسانيات و انضاف الآن في الجامعات الجزائرية إلى هذا الاستعمال قياسا عليه، مصطلح السميائيات[2].

و يعيب **عبد المالك مرتاض** في تعليقه على هامش الترجمات العربية التي ترجمت poétique **شعريات أرسطو** ترجمات متعددة غير دقيقة و غير متخصصة، بل هي ترجمات وخصوصا ترجمة "**عبد الرحمن بدوي**" التي تمثلت في فن الشعر في حين أنّه لا وجود أبدا للمقابل الأجنبي فـــ"نلاحظ أنّ العرب ترجموا **شعريات/poétique أرسطو** تحت عنوان فن الشعر ويقتضي الأصل في عنوان **أرسطو** أن يكون باللغتين الاغريقية و اللغات الأوروبية الحديثة مع أنّ الواقع يثبت أن لا وجود للفظ "**فن**".

1- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، ص **14**.

2- المصدر نفسه، ص**15**.

و يذهب **عبد المالك مرتاض** إلى إقتراح مصطلح **الشعريات** فقط التي يميز بين تلك التي تعني بالخصائص الجمالية و الفنية في الكتابات الإبداعية، و بين تلك التي تعني بالعلّم الذي يدرس الشعر كجنس أدبي "يشيع بين النقاد المعاصرين اصطناع مصطلح الشعرية عوضا عما نقترحه من مصطلح **الشعريات** الذي كأنه لا مفرد له، مثل اللسانيات، و ذلك حتى نميّز بين مفهومين مختلفين في الفكر النقدي الإنساني بين الشعرية التي تعني ما في النسج الشعري من جمال يجعله شعرا رفيعا و"**الشعريات**" التي تعني عدة معان منها العلّم الذي يبحث في نظرية الشعر، أي يجب أن نميز بين poéticité و بين poétics (poétique) و قد كنا فصلنا القول تفصيلا عن هذه المسألة في البحث الذي قدمناه إلى الندوة العالمية التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة في الربيع الماضي (2006)"[1]

ثم يذهب إلى مفهوم الشعرية التي يعترف أنها أرقت النقاد و شغلتهم انشغالا كبيرا. وينصرف لكونها غير واضحة المعالم، و ستبقى دوما خاضعة لذائقة الناقد و تصوره الخاص حول هذا المفهوم، و خاضعة أيضا إلى دكائه الذي يستطيع به أن يميز عناصر هذه الشعرية" نعود إلى مسألة الشعرية التي أفضعت مضاجع النقاد و سيموتون جميعا و في أنفسهم شيء منها، فنقرر أنّ هذه الشعرية التي أطلق عليها **رومان جاكسون** مصطلح الأدبية littérarité ليست واضحة المعالم و لما هي قاعدة وقع الاتفاق عليها بين النقاد في القديم و الحديث من أجل أن تعتقد أنّها ستظل خاضعة لأصول الذوق العام، و لذوق الناقد نفسه قبل ذلك، و لمقدار ذكائه في ادراك عناصر هذه الشعرية – أو الأدبية– التي تمكن غالبا في جمالية النسيج اللغوي و في براعة اصطناع هذا النسيج والاجتهاد به ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى مقدار البراعة في التصوير... و على الرغم من أنّ ما قررناه ينتمي إلى أصول المدرسة النقدية التقليدية إلا أنّه لا يستنكف أن يكون ذلك هو الذي يكون لا، النقد الجديد الذي ينطلق في هذه المسألة من مقولة **ياكبسون**[2] و يضيف بعد هذا **عبد المالك مرتاض** إلى أنّ كلا من **كورنيس** و**غريماس** ما يعادل في العربية **الأدبية** بـــ La littérature إنّ موضوع العلّم الأدبي ليس الأدب ولكن الأدبية أي l'objet de la science littéraire n'est

---

1– عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات ، ص: ص**15–16**.

2– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

pas la littérature, mais la littérarité و قد أوردا هذا في كتابهما Sémiotrique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, litérarité.

و يبرّر **عبد المالك مرتاض** موقفه في تبني مصطلح **الشعريات** لأنها أقرب بالنسبة إليه إلى ما يعبر عن قيمة جمالية، و خصوصية فنية معينة، فالشعرية هي الانحراف كما هو منطقي ومتداول بل هي اللاعقل..."نتحدث عن شعريات المعاني أكثر فما تتحدث عن شعريات الألفاظ والصور من حيث أنّ معاظم النقاد في العالم على عهدنا هذا يجنحون لنسجية الشعر بل حتى في العهود القديمة كما هو الشأن لدى **الجاحظ** ، يجنحون لنسيجه لا إلى معناه و أنّ الشاعر شاعر لأنه يقول، وليس لأنّه يفكر[1]. و يعزز **مرتاضا** تبريره هذا بقول الأديبة الفرنسية Mme de Staël (1817-1966) من أنّ الشعر يجب أن يكون مرآة أرضية للألوهية و يعكس الألوان و الأصوات و الإيقاعات و كل أنواع جمال الكون.

و لا مناص من المعاج على تركيز **عبد المالك مرتاض** حول مقاربة "**جون كوهن**" للشعربات على حد تعبير **مرتاض** —و لعلّ **جون كوهن** أن يكون أفضل النقاد الفرنسيين الذين تناولوا الشعريات في أدق تفاصيلها، مركزا على المكونات الإيقاعية و الدلالية، و من ثمة الجمالية لهذا المفهوم الأدبي في وضوح رؤية و دقة تعبير و صرامة منهج و نترجم فيما يلي نصا قصيرا من مقدمة كتابه بنية اللغة الشعرية لنجادل رسم صورة واضحة لمفهوم الشعر لدى النقاد الغربيين الجدد يقول "**جون كوهن**". "إنّ الشعريات علم موضوعه القصيدة الشعرية. و كان للفظ الشعر في العهد الكلاسيكي، معنى واضح دون غموض، فقد كان معناه يحدد جنسا من الأدب (Un genre de littérature) هو الشعر المتسم، باصطناع البيت العروضي، لكن الأمر تغير اليوم لدى الجمهور المثقف فاتخذ هذا اللفظ لنفسه معنى أوسع، و بعد ذلك وقوع تطور يبدأ مع ظهور الرومنسية(2) Le Romantisme.

و يشير **مرتاضا** إلى أنّ كتابه بنية اللغة الشعرية قد بُلّغ أنّه قد تمت ترجمته في المغرب لكنه لم يطلع عليه بعد، و يبدو أنّ **مرتاضا** معجب بمقاربة "**كوهن**" للشعرية باعتبار أنّه أولى اهتماما كبيرا

1– عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، ص**38**.

2– المصدر نفسه ، ص **52**

بالتفاصيل الدقيقة مثل العناصر الإيقاعية و الدلالية ثم يضيف قائلا إنّ مصطلح الشعر مر أوّلا بتحوّل يمثل في الانتقال من العلة إلى التاثير و من الموضوع إلى الذات و كذلك إغتدى مفهوم الشعر "Poésie" هو الإنطباع الجمالي الخاص الذي ينشأ عن فعل الشعر و انطلاقا من ذلك أصبح من الشائع الحديث عن "عاطفة" أو "وجدان شعري"[1].

و تبنّى **مرتاض** التصور نفسه الذي اقترحه **جون كوهن** في أنّ الرّومنسية هي التي كانت الدافع وراء التغيرات التي شهدتها الدراسات النقدية حول الشعريات الرومانسية هي التي كانت وراء التحولات الكبرى للشعريات شكلا و مضمونا لأنّها نقلت مصار النقل من العلة التي كانت من الكلاسيكية le classisme و تعلل بها الأشياء التي تخضعها لمنطق العقل و إلى فعل التلقي و إثره الجمالي على النفس على الوجه الطبيعي فلم يعد العقل هو الحكم الذي ترضى حكومته بل كان الوجدان و العاطفة هما اللذين يتم الاحتكام إليهما بإلغاء سلطان العقل على الشاعر و القارئ جميعا و كان "**كوهن**" يرى أنّ اللغة الشعرية كما هو معروف تحلل في مستويين اثنين، مستوى صوتي و مستوى دلالي"[2] فالشاعر يسعى إلى تحقيق نوعا من الجمالية داخل كتاباته.

و يواصل **مرتاض** تغبيره عن اعجابه ب "**كوهن**" من خلال كتابه "بنية اللغة الشعرية" والحق أنّ كتاب "**جون كوهن**" في نظرية الشعر، و لو من جهة نظر بنيوية فقط هو كتاب ممتع ونافع كل النفع في الدراسات الشعرية الحداثية في الوقت نفسه و هو يعترف أنّ هذا الكتاب يفقد متعته إن كان قد تعرض للترجمة، فيخشى أن يفقد دقته و سلاسته و وضوحه و متعته، قيل لي: إنّ هذا الكتاب ترجم إلى العربية و لكن لم أطلع على هذه الترجمة إن كانت قد كانت فعلا و كل ما أخشاه أن لا تكون من المتعة و السلاسة و الوضوح و الدقة جميعا فتعكس سيرة هذا الكتاب الممتع، و هو من بين الكتب التي كان **أندري ميكائيل** وجهني إلى قراءته في لقاء معه بالكوليج دي فرانس في ربيع عام 1976.

و أمام هذا الطرح يبدوا أنّ **مرتاضا** قد قرأ **فاليري** و أخذ عنه وصفه للشعر الذي يتصور أنّه كل شيء جميل سواء أحسسناه أو رأيناه حتى و إن تعلق الأمر بناطحات السحاب الموجودة في

1– المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

2– عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات ص**53**.

نيويورك و أما **فاليري**...فقد كان مفهومه للشعر بالقياس إليه هو أنّ نطلق صفة الشعري le poétique على أي شيء جميل نحسه أو نراه فنحن نستطيع أن نقول عن مشهد طبيعي إنّه شعري. كما نقوله أيضا عن مناسبة من مناسبات الحياة، كما قد نقوله عن شخص"[1].

و "**مرتاض**" يشاطر **فاليري Vallery** في مفهومه لما هو شعري الذي هو عن كل شيء حسن و جميل ذلك و إني كنت قرأت يوما في مجلة جزائرية في الأعوام الثمانين من القرن الماضي صورة معلمة فائقة الحسن و الجمال و هي تشرح قصيدة لتلاميذها مكتوبة على السبورة، نقلت صورتها الفاتنة تلك المجلة، و علقت بقولها: "قصيدة تقرأ قصيدة"، و إذن فما يقوله "**فاليري**" عن شخص جميل من الأشخاص، إنّما كان يقصد به غالبا إلى المرأة الحسناء، لأنّ الجمال موصوفة به النساء أكثر من الرجال فالمرأة إنّما كانت لتكون جميلة.[2]

و لا شك أنّ **مرتاضا** قد واكب الدراسات النقدية المعاصرة، و قرأ لعدة نقاد غربيين—كما سبق و أن ذكر ذلك- "و لا شك أنّ هذه المنطلقات التي تعبر عن حقيقة الاتجاه الفني قد سار في طريقها النقاد الجزائريون، في كتابة القصة الجزائرية المعاصرة و يسعى **عبد المالك مرتاض** في دراسته للقصة القصيرة التي تبين عدة جوانب فنية و هي عرض الحدث و بناء الشخصية في مجموعة من الدراسات المتتابعة لعدد من كتاب القصة القصيرة في الجزائر و هم "**أحمد منور**" في قصة **هلال** و "**مصطفى ناسي**" في قصة **الأضواء و الفئران** و "**عثمان سعدي**" في قصة **الرجل** و**المزرعة** و"**الحبيب السائح**" في قصة **ما تحت السقف**...[3] و دليل على أنّ **مرتاضا** قد انخرط في المشروع النقدي البنيوي موفد له عن الشخصية أنّها مصدر السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، و هي التي في الوقت نفسه تتعرض لإفراز هذا الشر و الخير، و هي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع، ثم إنّها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها مشترك غيرها. و هي بهذا المفهوم أيضا أداء وصف، أي أداء للسرد والعرض[4]. بمعنى أنّ **مرتاضا** يتخذ من الشخصية عنصرا من بين جملة العناصر التي تساهم في البناء السرد الفني للقصة.

1- المصدر نفسه، ص**57**.

2- P.Vallery, propos sur la poésie, pléiade, paris p **1362**.

3- حميدات مسكجوب، اتجاهات نقد القصة القصي في الجزائر، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع – الجزائر، ص: **109**

4- عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب، **2004** ص **12**.

و بذا فإنّ **عبد المالك مرتاض** قد انخرط في المشروع النقدي الأدبي الجزائري، بل هو وأحد من كبار مؤسسيه في الجزائر، و كان ذلك نتيجة لاطلاعه على البحوث الجديدة و التطورات الحاصلة على مستوى الساحة النقدية الأدبية، و كذا الاطلاع على المناهج و النظريات المستحدثة في ميدان الأدب، فراح يتبنى توجّهات جديدة من أجل تحليل القصة القصيرة و دراستها خصوصا بعد ظهور عملية الترجمة لنصوص أدبية غربية وإدخالها ضمن المشروع النقدي مما أدى بهم إلى تشكيل وجهات نظر خاصة و رؤى نقدية متفردة، فيتصور **مرتاض** ضمن هذا المؤدّى أنّ دراسة النص الأدبي إنّما هي دراسة محايثة أي دراسة النص من أجل النص فقط لا تدرس إلا في داخل نفسه، و من خلالها و من حولها[1] و هو يتصور في المقام ذاته بأنّ البنيوية شأن كل المدارس بالاتجاهات تنمص على جملة من الأسس و المبادئ أهمها:

1- النزوع إلى الشكلانية.
2- رفض التاريخ.
3- رفض المؤلف.
4- رفض المرجعية الاجتماعية.
5- رفض المعنى من اللغة.[2]

لم يكن **عبد المالك مرتاض** وحيدا في الخوض في هذه التجربة الأدبية و إنما سايره في ذلك بعض النقاد أمثال **عبد الجليل مرتاضا** و **عبد الحميد بورايو** و **رشيد بن مالك** و غيرهما.

و بذا، فقد إنتقل **عبد المالك مرتاض** من النشاط في المجال السياقي إلى المجال النسقي متقصيا في ذلك المنهج المعرفي الموضوعي العلّمي، بعد أن تحرّرت الدراسات النقدية من العوامل الموضوعية الخارجية عن اطار النص حتى صارت نظرية فكرية و تحولت من ثمة إلى النص الذي هو الاطار الذي يتنزل فيه هذ النوع من المعرفة الأدبية.

1- عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين و إلى أين، محاضرات ألقيت على طلبة الماجستير سنة **1980-1981**، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر **1983**، ص **45**.

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية التعدد ، دار هومة، الجزائر **2002**، ص: ص **210**:**209**.

و يتصور "**جون بول سارتر**" بأنّ "**مالارمي**" هو أكثر شعرية مقارنة مع الشعراء الآخرين" و لعلّ هذ الكلام أنّه لا يعني شيء كبيرا باستثناء الصياغة الشعرية الجميلة في ذلك بأنّ الشاعر لا يسمح للغته الشعرية أن تدمِّر نفسها بنفسها بل يسعى إلى حملها على أن تبني نفسها بنفسها، ذلك ما نراه نحن على الأقل عن هذه المسألة اللطيفة، فكل الناس في استعمالاتهم اللغوية اليومية هم عالة على الشعراء يقتبسون من لغتهم و ينسجون على منوالهم ، فلا يُعقل أن يكونوا هم أول من يأتون إلى تلك اللغة فيدمّروها تدميرا [1] و إنّ الشاعر الكبير إذا جرؤ عن الخروج عن المألوف اللغوي يحمل لغته على الأسلبة في فوج عميق و فضاء سحيق أو إقسالها على الخروج على نظامها المألوف بالإلتحاد إلى إنتهاك نظامها الشائع بإصطناع لغة انزياحية فذلك كلّه هو من قبيل الانزياح الذي ينتهك حرمان اللغة فيحملها على أن تخرج من جلدها، و أن تتنكر لدلالتها المعجمية المتينة لتنشيء خلقا جديدا من المعاني. فتتجمّل وتقوى[2] .بمعنى أنّه يجد الانزياح هو الخروج التام على دلالة اللغة و معياريتها فهي تدمير الدلالة الأولى و خلق إنشاء للدلالة الثانية، وبهذا فهي تشكل الدلالة الجديدة و إنشاء لمعجم لغوي جديد، و هو الشيء نفسه الذي يقره **جون كوهن** من أنّ: "الشعر بالقياس إلينا هو نثرا مضافا إليه شيء ما هو ما يكون ضد النثر ويبدو أنّ الشعر تحت هذا المظهر كأنّه سلبي كله بل كأنّه شكل من أشكال الأعراض التي تتسلّط على اللغة، غير أنّ هذه المرحلة الأولى تنشأ منها مرحلة أخرى و هذه إيجابية ذلك بأنّ الشعر لا يقوِّض بنية اللغة العادية، لا من أجل إعادة تنظيمها على مستوى أعلى.[3]

و يشرح **عبد المالك مرتاض** معنى **التقويض (La déstructuration)**بأنه يعني منه الانزياح اللغوي داخل الكتابة الشعرية بقدر ما بلغت درجة الخروج عمّا هو مألوف، بقدر ما صار جلب الانتباه أكبر من ذي قبل، و بقدر ما تمسك الشاعر بالصيغة الكلامية المألوفة بقدر ما يفقد درجة الإيقاع، و ضعفت عملية التلقي "التقويض... يكون القصد منه هو الانزياح اللغوي في الكتابة الشعرية، و هو الذي يسعى إلى توثير اللغة و إلى انتهاك نظام الأسلبة المألوف فيها والخروج إلى الناس بشكل أسلوبي و بقدر ما هو قائم على الانتهاك العام للنسيج اللغوي، بقدر ما

1- عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، ص **54**.

2- المصدر نفسه، ص:ص**55**،**54**.

3- المصدر نفسه، ص **55**

هو مثير للانتباه و غير مقبول في ذوق التلقي العام، و ذلك على نحو لا يلبث أن يغتذي جميلا مألوفا حين يشيع بين القراء. ذلك بأنّ الشاعر إذا ظل محافظا على بنية اللغة الشعرية المألوفة بين الناس جميعا فقد لا ينكرون عليه ما يكتب لهم، و لكنهم لا يهتزون له طربا"[1]

يتصوّر **مرتاض** بأنّ الكاتب يتناص مع نصوص أخرى دون أن يدري، فهو لا يستطيع أن ينتج نصا من العدم بل ممّا رُسِّخ في ذهنه من أفكار و عبارات و صور فنية و يرى "**مرتاض**" أنّها الشرط لقيام كل نص و هي تلازم المبدع مهما كان شأنه، فلا بد لأي نص أيا كان نوعه، من أن يعتمد على نص سابق، و يحاوره، و يقيم معه علاقة. فالكاتب -أي كاتب- لا يستطيع أن يكتب نصا، إلا باعتماده على ما استقرّ في و عيه، و ما حفظته ذاكرته من نصوص سابقة و مخزون ثقافي.[2]

و أمام هذا الطرح فإنّ **مرتاضا**؛ يجد بأنّ للتناص شكلين، الشكل الأول أن يكون مرئيا ومباشر ، و الشكل الثاني أن يكون غير مباشر و غير مرئي و ما التناص و السرقة الأدبية والاقتباس إلا مصطلحات متعددة لمفهوم واحد فهو "يحاور طائفة من النصوص، و تظافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها[3].

و أمام هذا المدلول فإنّ **مرتاضا** قد بدأ يتعمق بالدراسة في التناص و أنواعه انطلاقا من تعرضه للسانيات و ذلك من خلال الاستشهاد بنصوص أخرى أجنبية، و واضح أنّ الاقتباس نوع من أنواع التناص. إذ إنّ السميائيات -كما يرى **مرتاض**- قد أدخلته إلى مجال التناص بعد أن كان منضويا تحت لواء البلاغة، و يدخل ضمن التناص -عند **مرتاض**-الاستشهادات بنصوص أجنبية عن النص الأصلي.[4]

و في هذا المقام، فإنّه يتصوّر بأنّ التناص وجهان تناص ذاتي و تناص غيري، الأول هو أنّ الكاتب يتناص مع نصوصه الشخصية أي التي كتبها هو و الثاني الغيري الذي يتناص فيه مع

1- عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص.

2- عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص**55**.

3- عبد المالك مرتاض: الكتابة أم حوار النصوص، دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر، ص **14**

4- أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية و التطبيق ، شعر البياتي نموذجا ، دمشق ،**2007**، ص **69**.

نصوص غيره لم يكتبها هو، و يتصور في الآن نفسه بأنّ التناص ليس إلا وجها من وجوه السرقات الأدبية" ويلحّ **مرتاض** على أنّ التناص ليس إلا شكلا من أشكال السرقات الأدبية، التي عرفها النقد الغربي القديم، و هو يأخذ عن النقاد العرب المعاصرين إهمالهم نظرية السرقات الأدبية و تهافتهم السريع على تبني المصطلحات الأجنبية من دون تمحيص أو تدقيق، و خاصة أنّ هدفهم الأول في ذلك هو إظهار فهمهم للحداثة و رمي الآخرين بالتخلف و الجهل.[1]

فوجد **مرتاض** بأنّ التناص لا يخص المجال الأدبي فقط و إنما يستند بشتى المجالات غير الأدبية كفى النحت و الرسم و التصوير و الموسيقى و غيرها...كالهندسة و التكنولوجيا و هو يقترح أن يجتهد المنظرون أكثر في إيجاد مصطلح آخر غير التناص و هو يدعوا إلى التفكير بجذبه في هذه المسألة و ابقائها مفتوحة أمام منظري الأدب[2].

و يعدّ **رولان بارت** حامل لواء النقد الجديد و ذلك من خلال كتابه "**عن راسين**" و قد كان هذا الأخير بمثابة التعبير عن الرفض للمناهج التقليدية التي كانت سائدة في أوربا آنذاك. والتناص هو جزء من نص يتكلم في زمن النص الذي هو فيه و في السياق الذي هو فيه و في السياق الذي هو داخل نص آخر.

و صوب هذا الاتجاه يعدّ **مرتاض** من النقاد الغيورين على تراثهم حيث راح يبيّن السبق الزمني لهذه النظرية النقدية الغربية، التي سبق و أن عرفها نقدنا العربي القديم و ذلك مثل عديد القضايا النقدية. فراح **مرتاض** يثبت أنّ هذه النظرية من ضمن اللواتي اقترب منهن النقد العربي القديم و ذلك من خلال ما يسمّى بالسرقات الأدبية فالتناصية كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه، هي تبادل العلاقات بين نص أدبي ما و نصوص أدبية أخرى. و هذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرضها معرفة مجمعة تحت شكل السرقات الشعرية.[3]

1- أحمد طعمة الحلبي: التناص بين النظرية و التطبيق، ص **70**.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- عبد المالك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص جزء **1** المجلد **1** ماي **1991** ص **91**.

و من بين تعاريف **مرتاض** للتناص فليس التناص في تصورنا إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق و نص حاضر لانتاج نص لاحق[1] "الوقوع في جعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا كان التهمها في وقت سابق ما دون تصريح بهذا الآخر المتسلط عليه من مجال ذاكرته ومتاهات وعيه[2] و هو نظرية تقوم على افتراض شيء بغائب داخل شيء حاضر، هو النص الذي يقع بين أيدي الناس في صورته الأدبية النهائية[3].

و إذا كان النص مستقل عن صاحبه، فهو منعزل تماما عن مؤلفه سواء من الناحية النفسية أو الشخصية أو التاريخية أو الاجتماعية أو المعتقدية: و التناص هو العلّاقة التفاعلية بين النصوص في كل الأزمنة الحاضرة و المستقبلية لذلك فيصعب تحديد التناص، فيتساءل **عبد المالك مرتاض**" ألم يئن أن يعتقد كل من في نفسه أمر الأدب بمفهومه المعاصر أنّ النص الأدبي ذو وجود نوعي مستقل عن مؤلفه إلى حد بعيد على الرغم من أنه ينتمي إليه؟ فالنص الأدبي بالقياس إلى مبدعه يشبه النطفة التي تقذف في الرحم فينشأ عنها وجود بيولوجي، لكن الوليد على شرعية البيولوجية و الوراثية لا يحمل بالضرورة كل خصائص أبيه النفسية و الجسدية و الفكرية، إنّه يستقل بشخصيته عن الأب مهما حاول الأب أن ينشئه على بعض ما يُحب و يشق في الغالب لنفسه طريقا خاصا به[4] فالبنيوية ترفض ربط المؤلف بنصه، و بذا فهي تقترح الاهتمام بالنسق و الابتعاد عن دراسة السياق "فمسألة رفض المؤلف ابتدأت ارهاصاتها قبل تأسيس الترعة البنيوية و ازدهارها في الأعوام الستين من القرن العشرين، و لعلّ أهم من ألحّ عليها في أكثر من مقولة، هو الشاعر الفرنسي "**فاليري**" (1871-1945) الذي كان يزعم أنّ المؤلف تفصيل لا معنى له، و لقد ذهب هذا المذهب فيما بعد جملة من المنظرين الفرنسيين منهم **جيرار جينت** و **رولان بارت**، و **ميشال فوكو** و **كلود ليفي ستراوس**[5].

---

[1]- المصدر نفسه، ص **82**.

[2]- عبد المالك مرتاضا: فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص ، ص **87**.

[3]- المصدر نفسه، ص **89**.

[4]- عبد المالك مرتاض: الص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ ، ص **42**.

[5]- عبد المالك مرتاض: نظرية التعدد ، ص **215**.

و بذا، فإنّ **مرتاضا** قد اهتم و لا زال يهتم بالبحث و الدراسة و التأليف العلّمي و الأدبي ما يستدعينا للتدبر و التأمل و التمعن، و قد قدم عدة انجازات ممتدة على مدى ثلاثة عقود من الزمن خصوصا مؤلفاته الأخيرة التي أصبحت تحمل نزعة نقدية فريدة بحيث أنّها تجمع مكتسبات الارث المعرفي الغربي و بين معطيات الكم المعرفي الغربي ذات التوجه الحداثي، فهو يلامس في مقاربته النقدية من المنهج المفتوح بدلا عن القراءة المغلقة، و هو يزاوح في ذلك بين ما أنجزه التراث البلاغي و اللغوي و النقدي الغربي وبين التصورات و النظريات الحديثة و من أجل هذا الانفتاح يقول: "من أجل ذلك و على الرغم من أن مسعانا في هذا النص يحاول أن يتموقع في إطار السميائيات، فإنّنا مع ذلك لم نر بأسا من التحلل من هذا التقوقع و الانتشار خارج فضائه كلما رأينا ضرورة لاشباع النص بالتحليل[1] و يضيف: و"رأينا أن نتوسع في مفهوم التشاكل لدى التطبيق لينتقل من مجرد إختيار لوجه واحد من القراءة إلى شبكة منهجية ذات قابلية للتعمق في بنى النص و استخراج كل ما نود استخراجه منه، و هو مسعى جعلنا نتظاهر ببعض الأدوات البلاغية.[2]

و أمام هذا التشكل فإنّ المتمعن لكتابات **مرتاض** يلاحظ بأنّه يستخدم كلمة قراءة عوضا من كلمة نقد، فهو يتصور بأنّ كلمة نقد في الحقيقة "مجرد قراءة شخص محترف لنص أدبي ما والأدوات التي يصطنعها في فهم النص أو قراءته أي تأويله، هي التي تحدد معالم التحليل الذي ينشأ عن مسعاه الأدبي[3].

و بذا فإنّ التناص هو صوت لنصوص سابقة، فيكون النص المتناص هو الخلاصة التي تجمع كل النصوص الأخرى، و هي من أحدث النظريات النقدية المعاصرة التي انتقلت إلى المغرب العربي عن طريق جملة من النقاد **كمرتاض** و **عبد السلام المسدي** و **محمد بنيس**.

[1]– عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري (النص من حيث هو حقل للقراءة) علامات **58 2**، ربيع الأول **1413**–سبتمبر **1996**، ص **176**.

[2]– المصدر نفسه، ص: ص **146–147**.

[3]– المصدر نفسه، ص: ص: ص **12،11،10**.

إنّ **مرتاضا** يقيم حوارا بين القديم و الجديد، و إذا كان يواكب الدراسات الغربية الحداثية فإنّه في الوقت ذاته لا يتنكر لذاته و لأصالته فهو عادة ما يؤصّل للنظرية الأدبية و يمارسها تطبيقيا. ولعلّ هذا الحس الذي هو التأصيل المعرفي المنغرس في عمق التراث العربي هو الذي يتجلى في تلك الطروحات التي يقيمها بين بعض منجزات التراث اللغوية و البلاغية و النقدية و الطروحات الغربية خصوصا تلك المتعلقة بالنظريات الأسلوبية و السميائية: "هذه الأدوات الجديدة التي تطالعنا بها كل يوم العلوم الإنسانية، ليست غاية، فذلك تدبير مفلس في رأيه، و إنّما هي مجرد وسيلة مطوِّرة لرؤيتنا إلى النص و مكملة للنقائص التي كانت تعثر مساعينا في التحليل للاقتراب بأعمالنا إلى نحو الكمال.[1]

و من القضايا ذات الأهمية الكبرى و التي أولاها **مرتاض** عناية كبرى هي قضية المصطلح نظرا لمكانته داخل الخطاب النقدي و أكثر النقاد حرصا على ضبط المصطلح و مراجعته و ذلك من أجل الخوض في تطبيقه و ممارسته....نواه المنهج و لبه هي المصطلح و أنّ الفشل في ترجمته وتعريبه عبر تأصيله....ضمن طرائف فيلولوجية....و بالاضافة إلى هذا فإنّ حرصه البالغ على الاهتمام بالمصطلح و مراجعته الدائمة و المستمرة عبر تصحيحه و تطويره.

و هكذا، فإنّه تمسك بالتراث و تطلّع إلى الحداثة و انطلق إلى تأسيس رؤية نقدية جديدة وهو ما يمثل قفزة نوعية متفرّدة، و إنجازا مهما في الدراسات النقدية العربية الحديثة و هو صورة للتفاعل الخصيب بين معرفة التراث و النسق الحداثي الذي يجنح نحو ما ينبغي الوقوف عنه، و ما لا ينبغي إغفاله هو أنّ **عبد المالك مرتاض** هو أول من أتى بالتحليل السميائي في الوطن العربي وذلك من خلال بحثه الموسوم، تحليل سميائي لحكاية **جمال بغداد**، و لو أنّها كانت بداية فتية و ملئ بالنقائص و نقاط الضعف إلاّ أنّه صاحب المبادرة للتطلع على المناهج الحداثية و خصوصا السميات و هو من فتح شهية النقاد الجزائريين حول التطلع إلى هذا النوع من المعرفة.

1- عبد المالك مرتاض: التحليل السميائي للخطاب الشعري، ص **145**.

2.2 شعرية عبد الحميد بورايو

و ينعطف مدلول تصورنا إلى ناقد جزائري آخر ألا و هو **عبد الحميد بورايو** الذي هو واحد من مؤسسي النقد الحداثي و رافضي المناهج التقليدية التي هيمنت على النص الأدبي، لذلك فهو يدعوا إلى إعادة النظر في دراستها فلابدّ إذن من أن يعاد النظر في تلك الدراسات التي استمدت مناهجها و طرائق بحثها من علم النفس و من التاريخ و من علم الجمال...الخ.

و بدأ الاهتمام بعلم السرد، عند ظهور نخبة من المتخرجين من الجامعات الأوروبية والجامعة الفرنسية تحديدا، حيث اهتمت بدراسة العمل الأدبي و ذلك من أجل تخليصه من الدراسات المنغلقة على نفسها و لذلك دخلت دراسات الرواية في قبضة الايديولوجية و أهملت أدبيتها لحساب الموضوعات و الأغراض الأخرى، و مهما كانت فهي ساهمت على طريقتها في التأسيس لحوار أدبي حول الرواية.

و أمام هذا، باتت العناية بعلم السرد تسير نحو الاحترافية و ذلك بسبب الاستفادة من الدراسات الغربية سواء بلغتها الأصلية أو تلك التي تنقلت إلى العربية، ضف إلى الجهود العربية في المناهج الجديدة.

و تتمثل الدراسة السردية في تفكيك البنى السردية إلى أجزاء و تقسيم الأجزاء إلى أجزاء أخرى و ذلك من أجل رصد كيفيات انتظام السرد (سرد تابع-لاحق-آني-بطيء...الخ)، هذه الدراسات قد ارتكزت خصوصا على مقاربات **جيرار جينت** في كتابه **خطاب الحكاية** و **بول ريكور** الزمن و القصة و غريهما. و هذه البصمات الغربية قد وجدت في أغلب الاجتهادات المقدمة في رسائل الماجستير و الدكتوراه و كذا في المحافل الوطنية و الدولية و قد استخدم هذ المنهج في الرواية خصوصا على أيدي **الطاهر وطار، رشيد بوجدرة، محمد ديب، واسيني لعرج، حميدة العياشي، بشير مفتي** و أسماء روائية أخرى.

و نجد أنّ "**عبد الحميد بورايو**" الذي تبنى في بداية تجربته الإبداعية بعض تحليلات ونظريات النقد السوسيولوجي، ثم تحول بعدها إلى ما هو شكلاني كالسيميائية و البنيوية بمعنى أنّه

قد انشغل بالدراسات التي تعالج النص من الناحية النقدية السوسيولوجية خصوصا تلك الزاوية التي نجد بأنّ الانتاج الأدبي إنّما هو خاضع لرؤية فئة اجتماعية لها انتماء طبقي معين، و كان كذلك شديد الإعجاب بدراسات و تحليلات "**جورج لوكاتش**" للرواية الغربية الواقعية. إلا أنّ قناعاته هذه قد تغيرت أثناء بحوثه الأكاديمية، حيث لفتت انتباهه الدراسات الخاصة بالمنهج الشكلاني الروسي و بأنشطة الحركة الشكلانية الروسية النقدية خصوصا **فلاديمير بروب** فتأثر به أيّما تأثير فنهل من هذه الدراسات و التحليلات، كما أنّه أستلهم بعض أفكاره النقدية من بحوث **كلود ليفي ستراوس** الأنثروبولوجية التي لاقت عناية كبيرة باهتماماته الأدبية خصوصا و أنّه كان مولعا بالتراث الشعبي الجزائري.

فهذا النوع من الكتابات هو ممتد عبر حقب زمنية بعيدة و من الصعب تفسيرها معطيات النقد السوسيولوجي المنهجي ذلك أنّه وجد نفسه مضطرا إلى العودة إلى الدراسات الميثولوجية والأنثروبولوجية و يبدوا أنّ المنهج الشكلاني قد حقق نتائج مهمة أثناء مقاربته لهذا النوع من الكتابات الابداعية و هو يتصور في الوقت نفسه بأنّ النتائج المحققة لا تبتعد كثيرا عن النتائج التي ترجى عن المنهج السوسيولوجي وجدت نفسي في حاجة ماسة إلى العودة إلى الدراسات الميثولوجية و الأنثروبولوجية، و الشكلانية التي قدمت نتائج هامة في محاولة الاقتراب من الأشكال السردية التراثية، و هي مناهج لا أرى فيها أنها مخالفة تماما للمنهج السوسيولوجي، بل أجد فيها عناية كبيرة بالظروف الاجتماعية التي انتجت المادة الثقافية، غير أنها ترجئ إعادة التفسير الاجتماعي إلى مرحلة تالية للمرحلة الأولى المتعلقة برصد الخصائص الشكلية و الطبيعة الفنية للعمل المدروس. و لهذا راعيت في أبحاثي أن أبدأ تحليل النص بالتعرف على بنية ذات الطبيعة الشكلية ثم انتقل إلى محاولة معرفة ظروف انتاجه الاجتماعية و النفسية، و هو ما تسمح به الأنثروبولوجية البنيوية و سميائية الثقافة، إذ يتم التعامل مع الانتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى كشف مورفولوجيتها أوّلا، ثم التعرف على البيئة الاجتماعية التي أنتجتها.[1]

و يبدو أنّ **عبد الحميد بورايو** على اطلاع كبير بالمعارف المنهجية التي حصلت في القرن العشرين باعتبار أنّه انشغل كثيرا على قسم هام من الانتاج الأدبي و الفني السردي ضمن المأثورات

[1]- http://www.almaktabah.net

الشعبية التي ظلت مستثناة و مهمشة لزمن طويل من طرف البحوث الأكاديمية و التصنيفات الأدبية و النقدية الرسمية، و بذلك اندرجت هذه الانتاجات ضمن ما يسمّى باللاأدب أي أنّها غير معترف بها من قبل النقاد و الدارسين، شأنها في ذلك شأن الروايات البوليسية و السير الروائية والخرافات...الخ، و ممّا دفعه أيضا إلى تبني المنهج الشكلاني في مرحلة حياته الثانية هو ما يسمّى علمنة الأدب أي أنّ الأدب أصبح علما قائما بذاته: "يمكن تفسير انتقالي للشكلانية و البنيوية ثم السميائية بتطور معا في المنهجية التي استندت إلى تراكم معرفي شهده القرن العشرين، بفعل الاشتغال على قسم هام من ثقافة مجتمعنا إلى جانب ذلك يمثل هاجس عملية الدراسة الأدبية عاملا أساسيا في اختباراتي المنهجية إذ تدفعني قناعاتي الأولى نحو سوسيولوجية الأدب التي كانت تستند على الفلسفة المادية ذات الطبيعة الجدلية، و التي طبقت بصفة أساسية على النوع الروائي الذي كنت مهتما به في بداية حياتي العلّمية، ثم لّما اتضحت لي صعوبة تطبيق نفس الآليات المنهجية على فن الحكاية الشعبية فاحتضنت آليات منهجية تنبعث بدورها من فكرة علمنة البحث الأدبي والاستفادة من الدراسات العلّمية المتطورة في مجالات علوم الحياة (نظرية **فلاديمير بروب** والاقتصاد و الجيولوجيا (**ليفي ستراوس**) و اللسانيات و المنطق الرياضي (**غريماص**) لا أرى شخصيا أنّ هناك قطيعة بين المرحلتين في حياتي الشخصية بل أرى تكاملا بين المرحلتين أنضجته التجربة و تحولا سببته طبيعة الاهتمامات و مدلولات البحث."[1]

و قد مارس "**عبد الحميد بورايو**" مبادئ السميائيات و مقولاتها على الأدب الشعبي باعتبار أنّ هذه المقولات قد جاء بها **غريماس** و هو مواصلة لجهود و محاولات **فلاديمير بروب** وتنظيمات "**جوزيف كورتيس**" حول الحكايات الشعبية و الممارسات الثقافية إذن ف**عبد الحميد بورايو** قد وجد أرضا خصبة للنّهل من هذا النوع من الدراسات و التحليلات النقدية، كما أنّه اغترف من معين السيميائيات الشكلانية التي قامت في أساسها على الدراسات البنيوية خصوصا في مجالس علم الدلالة و الأنثروبولوجيا و هو ما تيسر لـــ"**عبد الحميد بورايو**" ايجاده في التراث الشعبي القصصي وهو الذي يمثل بدوره رؤية إنسانية و نظرة كونية و هو ما يسهل عملية الكشف عن البنية العميقة لهذا الأثر المراد دراسته.

---

1 –http://www.almaktabah.net

و يعد "**عبد الحميد بورايو**" عارفا بالعلّوم السميائية نظرا لاهتماماته بالشكلانية و البنيوية والسميائية و هي في الواقع عبارة من تيارات منهجية مترابطة فيما بينها، و من شأنها أن تكون أدوات لدراسة النص الأدبي دراسة أدبية معلمنة و دراسة مقعدة و منطقية، كما كان التطور الذي حصل في الدراسات السردية خلال النصف الثاني من القرن الماضي حافزا بالنسبة إلى "**عبد الحميد بورايو**" كي يعني بدراسة النص الأدبي.

و في المقام نفسه، فإنّ "**عبد الحميد بورايو**" قد تخصص في دراسة و تحليل النص السردي الشعبي و كذلك بعض الكتابات القصصية الروائية فقد كان يملك الأدوات و التقنيات التي تؤهله لخوض مثل هذه المقاربات، كما أنّه استعارة من بعض الدراسات أو التيارات السياسية كالأنثروبولوجيا و التحليل النفسي والتداولي و غيرها" و ها هو في دراسته لقصة "**آدم و حواء التفاحة** لــ"**بو علي كحال**" يقسم الملفوظات إلى قسمين رئيسيين القسم الأول خاص الكلام الداخلي أو مناجاة نفسية أنّ القسم الثاني فهو الذي يسرد أحداثا تتقاسم أدوارها جملة من الشخصيات و هو هنا يتبنى تقسيم **غريماس** الذي أقام العملية السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة و الموظفة، و التي تشكل جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع [1].

و كان يلاحظ **عبد الحميد بورايو** تأخر الجزائر في اللحاق بركب الدرس الأدبي على شعاره مع ذلك الذي في المغرب و تونس خصوصا و أنّ هناك مجموعة من المحافظين، تصر فكرة الانفتاح.

أمام هذا التشكل يرى **عبد الحميد بورايو** بأنّ فيما يتعلق بمدى تطبيق المنهج السيميائي في الجزائر بأنّه استخدم برامج و مقررات أقسام اللغة العربية في مختلف أنحاء الوطن، و أقيمت له والملتقيات والندوات في عنابة و وهران و سطيف و العاصمة و بسكرة و غيرها" و بحث السيميائيات الدرس الأدبي في نهاية القرن الماضي (في التسعينات) عن طريق إدراجها في البرامج الدراسية في أقسام اللغة العربية و آدابها، و سجل الطلبة منذئذ أبحاثا يطبقون فيها منهجيتها في التحليل، و ظهرت بعض الأعمال مثل دراسات **رشيد بن مالك** و **سعيد بوطاجين** و **أحمد يوسف**

1– محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار الغربية للكتاب ، تونس ، **1993**، ص **35**.

التي كان لها أثر عند نشرها و العناية بها و أصبحت الآن أمرا ثابتا في النشاط الدراسي الأدبي"...الخ.

و بفضل إصدارات هؤلاء وجديتهم. أصبح المنهج السيميائي يلقى عناية خاصة في الأقسام الأدبية الجزائرية سواء من طرف الطلبة أو الأساتذة، إلاّ أنّ ما يعيب على الممارسة التطبيقية السيميائية في الجزائر أنّها ظلت حبيسة النظريات و المداخل التي تلقى للطلبة، إذ أنّهم لم يبرحوا المرحلة الأولى من هذا البحث، في حين أنه قد تقدم إلى مراحل أخرى، كما أنّها تهتم بتيارات سيميائية دون الأخرى في دراسة و تحليلي النصوص الأدبية، و هو يعترف بأنّ النقاد في الجزائر قد اكتفوا فقط بنقل بعض المبادئ السيميائية وكذا القيام ببعض التطبيقات و كذا تلقين الطلبة بعض التعريفات و التعليمات البحثة التي تنقصها الروح الإبداعية؛ في حين أنّ السيميائيات تقوم على بعض المعارف و الأسس الفكرية و الخلفيات المعرفية، إلاّ أنّ البحث السيميائي في الوطن العربي يتوقف على مستوى تطور المعالجة التطبيقية للنصوص الأدبية، سواء كان ذلك في الجزائر أو في كل أنحاء الوطن المغاربي، و شأن السميائيات في ذلك، شأن مختلف التيارات الأدبية النقدية التي تحتاج إلى عناية و اهتمام و توسع كالتداولية و لسانيات الخطاب و الأسلوبية و غيرها..الخ.

و في هذا الصّدد؛ يتصوّر بأنّ الجزائر تفتقر إلى الوسائط الثقافية و كذا صعوبة التعامل بين الأوساط الثقافية، و عدم توفر قنوات النشر و الندوات الأدبية المتخصصة. و قد استطاع كل من **رشيد بن مالك** و **السعيد بوطاجين** و **أحمد يوسف** و غيرهم ربط الاتصال و التواصل مع مختلف البلدان المجاورة من المغرب العربي: "أما الأداء النقدي فلست براض عن نفسي بسبب ما اعترى المحيط الأدبي عندنا من فقدان للوسائط الثقافية المنتظمة و إنعدام وجود تقاليد تعامل مناسبة بين الوسط الثقافي و الكتاب، خاصة في مجال النشر و الندوات لقد بذل جهدا كبيرا في تحقيق نقلة نوعية للدراسة العلّمية للأدب و ربط قنوات التواصل مع البلاد المغاربية و العربية و تحسين مستوى الدرس الأدبي، و لعلّه جيل مؤسّس بذل جهدا كبيرا في تكوين الطلبة و في نقل لمعارف الأدبية الحديثة و الانخراط فيها، غير أنّه لم يتمكن من تحقيق تراكم في الأفكار و لم تجد الوقت للتفرغ للكتابة و النشر بصفة منتظمة و غزيرة مثلما هو الحال بالنسبة لبعض البلاد العربية الأخرى.[1]

[1] –http://www.almaktabah.net

و أمام هذا المعطى كلّه فإنّ **عبد الحميد بورايو** نجد بأنّه آن الأوان لمتابعة كل التطورات الحاصلة عند الغرب، و محاولة التعمق في مرتكزاته المنهجية التي لا مفرّ من الابتعاد عنها و ترجمة منجزاها إلى اللغة العربية، و هو يدعوا السميائيين إلى ضرورة معرفة مرتكزاها المنهجية التي تنهض على العلوم الإنسانية الحديثة و المنطق الرياضي، و كل من يريد أن يرتاد مجالا علميا عليه بالتسلح بأدواته، أما الركون إلى السهولة و الخدش عن مضامين الأعمال الأدبية بطريقة غير منهجية بالاعتماد على الإنطباعات و التأملات الذاتية غير المرتكزة على ثقافة مناسبة؛ أصبح الآن لا يقنع أحدا و يجب تجاوزه.[1]

و صوب هذا الحدّ، فإنّ **بورايو** يقر بأنّ البلدان المغاربية قد مارست السميائيات الشكلانية أو السميائيات الغريماصية (مدرسة باريس) ولعلّ أو من تخصص في هذا المجال **رشيد بن مالك** ورشيد بن كمراد. أما التيارات الأخرى فقد وجدت أقلام بعض النقاد أمثال **السعيد بوطاجين- أحمد يوسف-الطاهر ثواينية** و **أمينة بلعلّي**...و أسماء أخرى. فقد برزت في سميائيات **بورس وفانتاني** و **لأمبرتوايكو**...

و على الرغم من أنّ "**عبد الحميد بورايو**" اشغل حول الآليات السميائية محاولا تطبيقها على الأدب الشعبي، إلاّ أنّه يعتبر بأنّ ليس هناك تمثل للحكاية الشعبية داخل الإبداع الأدبي الجزائري، بمعنى أنّ الأدب الجزائري لا يدرج ضمنه الأدب الشعبي باعتبار أنّ الأدب الشعبي هو مجرد فلكلور و هذا الأمر، هو ناتج عن سياسة ثقافية معينة.

و عند هذا المؤدّى فإنّ النقاد الجزائريين قد تأخروا في الاهتمام بهذا النوع من الأدب خصوصا بعد الاستقلال بدعوى الانفتاح على الثقافة الغربية الحديثة للتخلي عن الخرافات و كذا ضعف العلّوم الإنسانية و ضعف الانجازات العلمية و البحث العلمي من شأنه أن يؤثر تاريخيا في الاهتمام بالثقافة و الحكاية الشعبية، و يأتي **بورايو** إلى القول بأنّ الاهتمام بهذا الأدب بدأت بوادره الأولى فقط منذ التسعينيات حيث أصبح هذا الأدب مُدرجا في مقاييس قسم اللغة العربية و آداها وكذا قسم العلوم الاجتماعية وقسم الأنثروبولوجيا مُؤخرا إضافة إلى أنّ الحركة البربرية في

[1]- المرجع نفسه.

الثمانينيات قد أسهمت في الاهتمام بالثقافة الشعبية و الحكاية الشعبية على وجه الحصر، خصوصا في منطقة القبائل.

و يتصوّر **بورايو** في هذا المقام أنّه من الضروري أن تتم أرشفة التراث الشعبي الشفوي فهو معرض للزوال، و من الضروري أيضا إقامة سياسة تعليمية جادة تراعي أهمية هذا الموروث و تنوعه و غزارته و هو يثني على الجهد الذي يبذله الحكواتيون خصوصا في المدارس و يشير بدور المسرحيين الذين أدرجوا فن الحكي داخل المسرحية كما أنّه عاب على مقرّري البرامج الإبتدائية للأطفال على العدم إدراج الحكي الشعبي منذ الإستقلال و نحن ندرس أولادنا الأدب و التراث الشعبي للآخرين فلماذا لا نربيهم على موروثنا المحلي ؟ ثم لجأ إلى عرض أهم تمثلات الحكاية الشعبية في الجزائر مثل حكايات **الأغوال و الوحوش** التي ظهرت خصوصا عند الأمازيغ و كيف اندمج الهلاليون في الحياة الجزائرية. و ذكر أيضا الأدب الملحمي الديني الذي أتى به الأندلسيون والذي اختلط بنيران العاصمة و المدية و شرشال و كذلك التأثر في بالموروث التركي كما في البوقالات و المدّاحين و حكايات الأولياء الصالحين وقصص البطولات الخرافية أثناء الثورة التحريرية.

وقد صدر مؤخّرا للناقد كتابا عنونه بـــ **البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي** وهو يحتوي على مجموعة من المقالات يرصد فيها البعدين الاجتماعي والنفسي أثناء دراسة الأدب الشعبي الجزائري ويقول في إحدى صفحاته: "يمثل فن القصص شكلا سرديا ذو قالب منطقي يستعمله الإنسان للتعبير عن مفهومه للحياة وعن تصوراته في علاقته بالكون، لذا فهو يمثل الوسيلة المثلى لإدراك تحولات الشرط الوجودي للجماعات البشرية، ومن هنا يصبح لزاما على علم الاجتماع وعلم النفس أن يوليا عناية خاصة بهذه القصص في أي مجتمع من المجتمعات باعتباره حاملا لمجموعة من القيم والتصوّرات يسعى الدّارس لإدراكها من خلال تمثيلاتها في النص القصصي[1].

1- www. Djacaires.com

وقد اتُخِذت هذه المقالات من التراث السردي كمادة لها من أجل الدراسة والتحليل ويقول **بورايو** بأنّ هذه النصوص غير محدثة من الناحية الثقافية أو السياسية التي نعرفها اليوم ومنها ما هو مشترك بين الجزائر و المغرب لكنه أضفى عليها الجنسية الجزائرية.

وبذا فقد كان **عبد الحميد بورايو** من الذين طبّقوا المنهج النبوي في دراستهم وهو ما جسده في دراسة لقصة **آدم وحواء والتفاحة** في كتابة منطق السرد كما قام بتحديد الملفوظ السردي وذلك اعتمادا على المعجم، بمعنى أنّه اعتمد على المفردات التي استخدمت في النص، وتستند هذه القصة على جانب كبير من الدلالات التي تحملها المفردات بين طياتها وفد اعتمد النافد على هذا الجانب في الدراسة بسبب ضيق حيّز النص الذي يشغله السرد.

إنّ كل ملفوظ باعتباره بسطا لمحور دلالي معين، ليس سوى استغلال جزئي لرصيد الاحتمالات المستكنة في الواحدات اللغوية المستعملة التي تظل مع ذلك مواصلة وجودها بالقوة ومستعدة للانبعاث بمجرد القيام بعملية التذكر[1] و بذا راح **عبد الحميد بورايو** يصنّف المعجم اللغوي لهذه القصة على مجموعات ثلاث وهي:

أ- المفردات الدالة على عالم الطفولة كالسذاجة.

ب- المفردات الدالة على عالم الواقع الخارجي المعيش مثل الضبابة و الغموض و اليأس والكوابيس، المسخ، التعاسة، الضياع، العقم، الضعف والموت.

ج- المفردات الدالة على الحركة والاضطراب مثل الازدحام، الصراع، الهروب، الابتلاع الغرق، الحنين، الاشتياق، الأسر، الربط، الشرود، والعناد، الكآبة السّعي[2].

فهو يتصوّر بشأن هذه القيم الثلاثة أنّ أولها ذو قيمة إيجابية لأنها تدل على الطفولة والبراءة والسذاجة، والثانية ذات قيم سياسية بما أنّها تدل على الواقع المعاش اليومي المليء بالمشاكل

---

[1] محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، بظرية غرماس ، ص **77**.

[2] عبد الحميد بورايو، منطق السرد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، **1994**، ص : ص **84**. **85**.

والتعاسة وانعدام القيم الإنسانية أمّا المجموعة الثالثة فتتميز بالذاتية ذلك أنّها مرتبطة بالعالم الخارج عن الإنسان وهي تلك التي سمّاها **غريماس** بحالة الذات L'état de l'être.

ويجد **عبد الحميد بورايو** أنّ هذه المجموعات الثلاث تجسد زمنين إثنين وهما الماضي والحاضر "عملية المراوحة بين قطبين دلالين متقابلين هما الماضي والحاضر يقعان في محور الزمان، أمّا الملفوظ السردي في القسم الثاني، فيقدم حدثا مكتملا لأنّه يقوم على وجود موقف افتتاحي تليه مجموعة من التحوّلات ، وينتهي بموقف ختامي[1].

ويعتمد **عبد الحميد بورابو** في تحليلة للقصة على مفهوم الوظيفة وذلك من أجل تحديد المواقف القصصية؛ ذلك أنّ خاصية الوظيفة تتمثل في كونها "قواما" يفتح المجال للتداول ويسمح بإمكانية للاختيار والحصول في كل مرة على نتيجتين ممكنتين تقوم كل واحدة بتوجيه القصة نحو معنى مختلف[2] وبذلك فهو يعمد أثناء تحليله للقصة على تحليل الأفعال عن طريق وجهة نظر ورؤية نقدية شخصية؛ وهو بذلك فهو يرصد لنا سرد الأفعال و الأحداث والوظائف الأساسية منذ بداية القصة إلى نهايتها بمعنى أنّه حدد فيها الوحدات القصصية مستندا على مبادئ **غريماس** في ذلك فيضع اختبارا أوليا ذاك الذي يجمع بين **خديجة** والطفل لأول مرة.

2- هبة: يتلقّى كل من الطفل (البطل) ورفيقه تفاحة.

3- رد الفعل: رد فعل البطل تجاه الشخص الواهب.

4- المواجهة: من خلال وظيفة المواجهة نستطيع تحديد موقف الشخصية الرئيسي.

5- الاختبار الرئيسي: وهو بمثابة الامتحان الحقيقي بالنسبة إلى الطفل والذي يجتازه بنجاح.

6- الاختيار الإضافي: وهو الذي سمّاه **عبد الحميد بورايو** بمشهد العناق الأخير بالنسبة للقصة[3].

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد ، ص **85**.

[2] – دليلة مرسلي، فرانسوا شوفالدون، ....

[3] – عبد الحميد بورايو: منطق السرد ، ص: ص **86-89**

وفي هذا الصّدد؛ يتطرّق **عبد الحميد بورايو** إلى معالجة الشكل السردي وذلك ليرصد لنا أهم العناصر التي ارتكزت عليها أحداث القصة، فاستخرج ما يسمّى بالصورة، فالصيغة في هذه القصة هي صيغة المتكلم التي هي المتلقي من جهة، والرّاوي من جهة أخرى يستخدم النص صيغة المتكلم ويلعب ضمير المتكلم دورا مزدوجا، فهو من ناحية يمثل الرّاوي ، وهو الذات الفاعلة المروي عنها، والتي تنجز الفعل أي يمثل الواصف والموصوف في نفس الوقت إلى جانب هذين الدورين الواضحين هناك دور متضمن يقوم به ضمير المتكلم، هو دور المتلقي أو المخاطب فالحديث جاء على شكل مناجاة للنفس يكون المروي له فيها هو الذات[1]. أمّا الصورة فيعتمد عليها في تصوير البداية النصية وذلك بسبب غياب الحدث، ومن أهمّ هذه الصور في قصة **آدم وحواء**. عالم أثيري عجيب ترتفع فيه البراءة والسّداجة كما ترتفع أزهار الياسمين في حديقة مورقة غنّاء " أجد نفسي متقنطرا في هذه الغرفة الممسوخة منذ آلاف السنين على هيئة صومعة أحد النسّاكين المعدودين المشهورين في تاريخ الإنسانية، ممّن ضربت عنهم الدنيا صفحا " الأطياف والأخيلة تتراءى كالوميض " تجسد الصورة الأولى معنى الجمال والمتعة والسمو المرتبط بعالم الطفولة، وتبرز الصورة الثانية حياة العزلة ومحاولة الهروب من المحيط الخارجي عن طريق التقوقع على الذات والغوص في العالم الداخلي سعيا للاتصال بالعالم السامي، ذلك العالم الهارب، الذي تتوق له الشروح ، عالم البراءة والنور والسعادة، تلك هي الصور المجسدة لعلّاقة العالمين المتقابلين وفعل الوساطة بينهما كاقترابها ومن الوسائل التعبيرية التي استخدمها **عبد الحميد بورايو** و هو ما أسماه بالذاكرة والكتابة وحدود المكان حيث يتجسد في القصة حيزا نفسيا يتم فيه استحضار الطفولة وذكرياتها، وهو عبارة عن مكان ذو طابع تخيلي ، فيصف **بورايو** هذه الوسيلة "تمثل الذاكرة ما يمكن أن نسميه بالحيز النفسي الذي يتم فيه استحضار عالم الطفولة ، وهو حيز متخيل لا يحمل صفات المكان المادي لكنه يمثل بديلا له، ويتّصف بالاتّساع اللاّمتناهي، تمثل الغرفة في المقابل الحيز المكاني المائي ويتميز بالضيق، فهو يشبه صومعة الناسك على حد تعبير النص ، لا تربطه بالعالم الخارجي سوى نافذة ضيقة ، أما الحيز النصي فيتمثل في الأوراق التي تحملها الأنا الرّاوية والمروي لها هموم الحاضر المظلم وومضات الماضي المشرق إنّ الذكرى والكتابة (الخردشة حسب تعبير النص) فعلان متوازيان يمثلان محاولة تقوم بها اللذان من أجل بلوغ

1 – المصدر نفسه، ص :ص **89-90**.

عالم آخر بديل عن العالم الحاضر المرفوض وغير المرضي الذاكرة في تحررها من حدود المكان المادية أكثر نشاطا وجرأة لأنها مجرد مساحة زمنية. أما الكتابة فتشدّها إلى المكان المادّي أو اصر قوية تحدّ من مدى حريتها لأنّها مرتبطة بالقلم والورقة واللغة وهي جميعا وسائل مادية خاضعة لشرط المكانية "أوراق حبلى باليأس مثخنة بما يسلّطه عليها الواقع من صنوف الاستفزاز هي جاثمة على الطاولة ذاهلة متقوقعة على نفسها لا حول لها ولا قوة"[1].

ويبيّن **عبد الحميد بورايو** أذان أنّ القسم الأول من النص يتميز بالعلاقات المكانية أمّا القسم الثاني فهو يقدم الأحداث التي جرت في القصة، وقد استخرج بعض الخصائص النفسية في رواية التفكك **لرشيد بوجدرة** التي تجسّد لنا الروح الملحمية وتحقق فعل البطولة: "من السمات الواضحة في رواية التفكك[2] **لرشيد بوجدرة،** تلك الرّوح الملحمية التي تتبدّى مع بداية الرّواية وتتضح أكثر كلّما توغل القارئ فيها. وما يكاد يصل إلى النهاية حتى ربح سافرة مكشوفة للعيان هذه الرّوح التي تطبع الرواية بِمَيْسمها وتجعلها تنزع نحو الملحمة وتخنق الفعل البطولي النموذجي بخصوصيته وشموليته و بدلالته التاريخية والحاضرة وبتحقّقه في مجتمع محدّد عن طريق مصادر فكرية فردية وبواسطة أعمال وآلام أشخاص متفرّدين[3].

وتكمن وحدة الرواية في نظره في مستويات عدّة فيها تحول الزمن إمتداده إلى التوحّد في اللحظة الرّاهنة، باعتبار أنّ الماضي في هذه الرواية يكمن في قلب الراهن وكذلك التوترات والاضطرابات التي تحصل لشخصيات الرّواية، إنّها في مراحل زمنية مختلفة إنّما هي تتزامن وتتعايش في قلب اللحظة الآتية، ويتضح ذلك خصوصا عندما يتحاور الأموات مع الأحياء، حيث يتكثف حضور الأوائل إن بواسطة الذكرى العفوية التي تأتي إلى ذهن **سالمة** وإن بواسطة الاستحضار شبه المقصود من خلال تسجيل المذكرات اليومية وقراءتها وكذا من خلال الصور الشمسية التي تحملها "**الطاهر الغمري**" يمارس هؤلاء الأموات حضورهم القوي والفاعل في اللحظة التي يعيشها أشخاص الرواية الأحياء والعلّاقة بين الطرفين فالأقدمية متطورة تدفع بالبناء الروائي نحو الاكتمال.

---

1 – عبد الحميد بورابو ، منطق السرد، ص **91**.

2 – المصدر نفسه ، ص **94**.

3 – عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، ص: ص **94**، **95**.

وصوب هذا التشكل فإنّ القارئ لرواية **التفكك** يجد بأنّ الرواية تدرج شخصيات من مختلف المراحل العمرية، تتجمع كلها في واقع زمني معاش. عند ذلك يصعب علينا أن نفرّق في **حياة سالمة** بين طفولتها وحاضرها، فهي تعيش جميع مراحل حياتها في اللحظة الراهنة. وتصبح أحداث طفولتها شيء فعّالا ومؤثّرا في حياتها اليومية، وهو ما يعطي للحظة الزمنية المعاشة من طرف الرواية في الحاضر كثافتها وحدتها مما يجعل جميع التوترات المنحبسة في نفسية هؤلاء الشخوص حتى تعطي معنى ثريا لسلوكاتهم وتصرّفاتهم وتبرّرها.[1]

كما يكشف لنا **عبد الحميد بورايو** كيف يتوحد في رواية **التفكك** ما هو جوهري مع ما هو فردي، ما هو كلي مع ما هو جزئي متحقّق، فمشاعر شخوص الرواية وسلوكاتهم وتصرفاتهم الخاصة ونزواتهم ومعتقداتهم وفهمهم الخاص للحياة بقدر ما تعبر عن المجتمع الذي ينتمون إليه وتصف كل واقعة في صراعه مع القوى الأجنبية وفي صراعاته الداخلية وفي مشاكله اليومية سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى الأسرة أو على مستوى الجماعة الواسعة " [2] .

وأمام هذا التشكل؛ فإنّه أيضا يكشف كيف أنّ الرّواي قد زاوج بين الحياة الشخصية لشخصيات الرواية وكذا أحيانا الاجتماعية والسياسية في المجتمع، إذن فقد زاوج بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي "إنّ تصرفات هؤلاء الأشخاص بقدر ما هي صادرة عن ذواتهم وعقدهم النفسية وانشغالاتهم بقدر ما هي مرتبطة بتشعبات المرحلة التاريخية التي يعيشها المجتمع الجزائري وبكلية حياته الخاصة ، إننا لا نكون مغالين إذا ما قلنا أنّ الرواية تمثل لوحة كاملة في التطور الذي وصل إليه الوعي الوطني وعن نوعيته والإشكاليات التي يطرحها هذا الوعي.[3]

ويعتمد "**عبد الحميد بورايو**" إلى دراسة الرواية وتحليلها انطلاقا بين المعتقد والفعل بين النظرية والتطبيق باعتبار أنّ شخصيات الرواية تتصرف وفقا لهيئتها و رؤيتها للوجود و للحياة "تعمل الرّواية من جهة أخرى على تحقيق الوحدة بين المعتقد والفعل بين النظر والتطبيق فشخصيات الرواية تسلك وتحقق رؤيتها للوجود وللحياة وللواقع الاجتماعي في تصرفاتها ونشاطها

---

1 – المصدر نفسه، ص **95**.

2– عبد الحميد، منطق السرد، ص: ص **96** ، **95**.

3– المصدر نفسه، ص **96**.

اليومي وهي عناصر طبيعية تدفعها مبادئها للعمل وفق رواية معينة للحياة فتحقق ذاتها من خلال الممارسة الفعلية لمتطلبات هذه الرؤية"[1].

ولم يكتف **بورايو** بتحليل القصص والرّوايات من الناحية البنيوية، بل ذهب إلى محاولة رصد كيفية توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية وذلك من خلال بعض النماذج مثل "**ريح الجنوب** " لــ"**عبد الحميد بن هدوقة**" حيث قام التراث الشعبي بتطوير أحداث الرواية وتطوير البناء الفني فيها" **وعبد الحميد بن هدوقة** عندما يتخذ من القرية موضوعا لعملية الروائي ويختار التكتيك الواقعي إطارا يقدم من خلال مادته الروائية ، يكون قد أفسح المجال أمام التراث الشعبي ليقوم بدوره في تطوير الحدث، ويكون أساسا هاما يقوم عليه تطور البناء الفني في الرواية بوصف هذا التراث يمثل ثقافة شخصيات الرواية والأساس الذي تقوم عليه المعاملات بينها ثم بوصفه رمزا لأصالة القرية يربط ماضيها بحاضرها ثم إنه يمثل إلى جانب الأرض أساس تماسك هذا المجتمع القروي[2]

وأخيرا، فإنّ **عبد الحميد بورايو** هو من أهم الذين انشغلوا بمسألة النص الأدبي وكيفية التعامل معه هذه المسألة التي طرحها الشكلانيون الرّوس بداية القرن وقد كثر حولها الجدل أثناء نشاط النقاد الجدد، ومن أهم المسائل التي طرحها للساحة النقدية وهو محاولت تقديم بعض الوسائل الكفيلة بمعالجة النص الأدبي. كتحديد أولا نوعية المادة وكذا تحديد موضوع الدراسة الأدبية ...إلخ.

إستقبل نقادنا العرب المحدثون مفهوم التناص بصدر رحب و تنوعت الآراء في شأنه ، كما تعددّت ترجمات أيضا لهذا المصطلح، و أُلّفت عدة كتب من أجل تعريف به و تجلية ظواهره وآلياته و أنواعه ، و حاول بعضهم تبيان الصلة بين مفهوم الحديث للتناص مع ما عرفه التراث العربي تحت تسميات مختلفة.[3] و لعلّ هذا ما نلمسه **عند محمد مفتاح** .

1- المصدر نفسه، ص **97**.

2- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص **109**.

3- فيصل الأحمر : معجم السيميائيات ، الدار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف ، ط**1** ، **2010**، ص **154**.

3-الشعرية في المغرب :

1.3 الشعرية عند محمد مفتاح

لقد شكّلت كتابات **محمد مفتاح** حدثا مهمّا على المستوى العربي بإعتبار أنّها تحتوي على عدة خصوصيات أهمّها سعيه إلى إيجاد منهج خاص يتطور عبر الزمن من أجل ممارسة تحليل النصوص ولو كانت مختلفة متباينة، وأيضا قد زواج **محمد مفتاح** بين النصوص التراثية والنصوص الحديثة و تتصل بعدة معارف دينية منها وشعرية وحكائية وفلسفية وتاريخية وغيرها، وقد راحت هذه النصوص تتفاعل مع معتقدات ومرجعيات معرفية وثقافية معاصرة " لقد تميز مشروع **محمد مفتاح** إذن بطابع مركب ومتطور صاحبته الصرامة العلمية في توظيف المفاهيم والمصطلحات المستعارة وفي تحيها إذ كانت مستقرة، ويظهر ذلك بوضوح في المتابعة الكرونولوجية لكتبة واصدراته ... منطلقه الذي انفتح على تحقيق التراث وقراءته".[1]

ثم تمركز إهتمامه حول الإشتغال على الخطاب الأدبي في أواخر السّبعينيات كالخطاب الصوفي، وكذا الانفتاح على المقاربات الأنثروبولوجية وهو لم يتعامل مع الخطاب الصوفي كونه مسلك روحيا فقط وإنّما كونه خطاب فاعل في المجتمع، كما اهتم أيضا بدراسة الخطابات الهاشمية وقد مكّنته دراسته للنصوص من البحث عن وظائفها المجتمعية، لقد كانت لهذه الدراسات نتائج متعددة استفاد منها الباحثون في الخطاب الديني و الانثروبولوجي وتحليل الخطاب الأدبي والمؤرخون الذين وجدوا فيها فهما عميقا للمنطق الذي حكم تاريخ المغرب والعالم الإسلامي ككل كما كانت هذه الدراسة سببا لانتباهه إلى الدراسات السيمائية، وخاصة سيميائيات **غريماس** التي وظفها لدراسة بعض الكرامات والمواقف الصوفية[2].

فقد جاء كتابه **تحليل الخطاب الشعري** ذو طابع منهجي، حيث كان من النقاد الأوائل الذين تأثروا بالسيمائية الأوروبية بصفة عامة؛ فقد ترك **رولان بارث** أثرا كبيرا في النقاد المعاصرين

---

[1] – عبد اللطيف محفوظ وجمال بن دحمان: محمد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف ط**1**،**2009**، ص**7**.

[2] – عبد اللطيف محفوظ وجمال بن دحمان: محمد مفتاح، المشروح النقدي المفتوح، ص**8**.

في السنوات أو في العقود الثلاثة الأخيرة، شأنه في ذلك شأن الأثر الذي تركه **ت. س. اليوت** T.S.Iliot في الشعر العربي المعاصر وهو من الذين تأثروا بـــ "**رولان بارث**" فجاءت كتاباته امتدادا لما جاء بها هذا الأخير و " بذلك فإنّ الدراسات السيميائية قد تعددت في النقد العربي منها ما جاء مباشرا لسيمائية **رولان بارث** ومنها مل: **أحمد أبو زيد** و**عمر أوقان** و**عبد الوهاب علي التحكمي** و**كاظم جهاد** و**سامية أسعد** وهناك من جاء بالامتداد لهذه الدراسة أي دراسة **غريماس** منهم **صلاح فضل** و**محمد مفتاح** ، و**جمال شحيد** و**عبد المالك مرتاض** و**سيزا قاسم** و**محمد عزام** وغيرهم.

وأمام هذا التصور فإنّ **محمد مفتاح** في كتابه **دينامية النص** الذي هو من الدراسات السيميائية العربية التي تأثرت بالسيمائية الأوروبية متضمنة سيميائية **رولان بارث**، إلا أنّ من أهم الإشكالات التي تعترض الخطاب النقدي المعاصر هي غياب الرؤية الفلسفية في الدراسات العربية في حين أنّ الدراسات النقدية الأوروبية فهي وليدة فلسفة منهجية معينة أخرجها الواقع وأفرز نظرياها النقدية الإشكالية.

أمام هذا المنطلق فإنّ **دينامية النص** قد عني بالدراسة السيمائية في الخطاب النقدي العربي المعاصر وقد ارتكز على سيمائية **غريماس** دون أن بعقل السيمائيات الأخرى و **محمد مفتاح** كان على وعي بتنوع وبعدد النظريات السيميائية وتداخلها " نجد من يعتقد أنّ النظريات حدودا فاصلة لا يمكن اجتيازها وأنّ فيها حداثة لا تداس وحصانة لا تنتهك حماها، وشمولية لا تبقى باقية بخلاف المعتقد المذكور ذلك أنّ من يعمل فيها بغض النظر عن (...) تدخلا كبيرا وتقاطعات شتى وصلات وثيقة وتبين له تاريخيتها وديناميتها[1].

والكتاب هو في الحقيقة يعلن عن تحوّل في مسار الدراسات النقدية باعتبار أنّ **محمد مفتاح** قد جمع بين نصوص مختلفة الأشكال أي ذات أجناس مختلفة، وتفرعت إلى حقول معرفية معينة فقد قارب نصوصا نثرية وشعرية وقرآنية إنطلاقا من المفاهيم نفسها والتصورات التي بدت جراء ذلك ذات قدرة تعميمية خلاّقة بيد أنّ هذه القدرة التعميمية ستبرر أكثر من خلال الإشتغال على

[1] – محمد مفتاح: دينامية النص، (تنظير و إنجاز) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت، لبنان ، ط**2**، **1990** ، ص **9** .

الخطاب البلاغي وإعادة النظر في التصنيفات البلاغية، القديمة وفتح الدراسات العربية على آفاق جديدة تستمد مقوماتها من علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي والبلاغة العامة وغيرها من الاجتهادات المنهجية الحديثة.

ونستشف مما ورد بأنّ دراسات **مفتاح محمد** هي دراسات جادة وتسحقّ الاهتمام و التأمل فقد إشتملت على كل أنواع الكتابة سواء الخطاب النقدي القديم أو الحديث وكذلك النثر والشعر وكذا النص القرآني و الخرافي والصوفي ومن الخطاب الفلسفي إلى الأصولي والبلاغي وقد استخدم من أجل ذلك مختلف المناهج كالبنيوية والأسلوبية والسيميائية، والآليات التي تنتجها التداولية وذلك من أجل "استبيان خصوصياته ومفارقاته النظرية والإجرائية التي كانت بمثابة حلول معرفية وإجابات حقيقية عن كثير من الأسئلة والإشكاليات التي لم تجب عنها النظريات والمدارس اللسانية السابقة ومرد ذلك أنّ اللسانيات التقليدية في إطارها البنيوي دأبت على تطوير نظرية النص المنظور إليه بعدة أو عملا مغلقا **CLOS** بمعنى أنّها انكبت على تحديد بنيته الداخلية ومكوناته اللفظية اعتمادا على رؤية شكلية خالصة مفادها أنّ النص لا يحيل على شيء خارج بنيته الداخلية وابتعدت في تنظيراتها عن عنصر السياق والبعد الاستعمالي للغة في إطار محلها التواصلي[1].

والمتطلع لــ**محمد مفتاح** في كتابه دينامية النص سيجد أنّ المقصدية التقليدية السيمائية عنده قد استمدها من دراسات ومفاهيم السيميائيين الأوروبيين وهو يبين في كتابه أنّ المقصدية قد ارجعها إلى **غريماس** و**أوستن** و**غرايس** و**سورل** و**بارث** الذي يعتبر أنّ المقصدية هي ذاك التفاعل الذي يحصل بين الذات والموضوع الأخلاقي لذلك فهذه الذات قد تقيل أشياء وترفض أخرى أمّا المقصدية الانفصامية فهي تلك التي تتوافق فيها الذات مع الموضوع إلى أن تتطابقا وتتلاشى كل منهما الواحدة في الأخرى وهي التي سمّاها كلّ من **محمد مفتاح** والسيمائيون بالمقصدتين المتفقتين أمّا المقصدية المتعددة فهي تلك تتعدد فيها مقاصد الذات في الموضوع معا.

ويلجأ **محمد مفتاح** إلى أنّ الدينامية بين الذات والنص هي تلك التي اعتمدها **رولان بارث** بصفة أكثر مقارنة مع بقية الدلاليين الذين ذكرهم **محمد مفتاح** ويسمح لنا مشروع **محمد مفتاح**

---

1 – أحمد واضح: الخطاب التداولي في الموروث البلاغي العربي من القرن الثالث الهجري إلى القرن السابع الهجري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه بجامعة وهران، **2012**، ص: ص **102-103**.

بأن نقرأه قراءة شمولية عبر ما أنجزه إلى الآن، كما يسمح لنا أيضا أن نقرأه قراءة جزئية تختص بكتاب واحد غير معزول بمعنى أنّنا يستطيع أن نفهم **محمد مفتاح** عبر طريقتين؛ إمّا أن ندرسه كل كتاب على حدى وإمّا أن ندرس كل كتبه دفعة واحدة، ذلك أنّه لا يحمل أفكارا متناثرة هنا وهناك، ولكنه يحمل مشروعا نقديا، فنجد الكتاب الواحد يبتعد عن الكتاب الآخر في نظرياته ومناهجه، وقد حافظ على هذه التعددية المنهجية مركزا ومبرهنا على وجود الدينامية في النصوص وهذا في التوليف بين مختلف المناهج المشتغل عليها كما ضد ثوابتها الجوهرية (بيولوجية النص استغلال علم الرياضيات ، النزعة العلّمية التجريبية المحضة[1]. وفي كتابه هذا عمل على توسيع دائرة انشغالاته النصية، باعتبار أنّه جمع بين دراسة النص الشعري ودراسة النص الصوتي والقصصي والقرآني "جمع بين النص الشعري، والنص الصوتي والنص القصصي ثم النص القرآني، منتقلا من بويطيقا النص المغلقة إلى بويطيقا النص المفتوحة مع تطوير مفهوم التناص إلى مفهوم الحواربة واستقدام مفاهيم جديدة مثل السيرورة والتناسل والصداع والانسجام وكلها مفاهيم تتعاقد وتتساند بهدف تعميق النسق وتشييد نظرية للنص متحولة باستمرار داخل جغرافيا العلّم المعرفي التجريبية.[2]

ويتصور **يحي بن الوليد** أنّ هذه المراحل ليست مستقلة عن بعضها البعض بل هي متداخلة ومتواشجة مع بعضها البعض، سواء فيما يتعلق بالانجاز أو ما يتعلق بالتنظير وأنّ أفكار **محمد مفتاح** كلها تدور حول فكرة واحدة وهي مفهوم النص فقد دعا **محمد مفتاح** إلى ضرورة التعريب بين المناهج العلّمية والأدبية " أراد أن يشيد استمولوجيا أدبية تتداخل فيها الأجناس الأدبية بالأجناس العلّمية، وهذا ما يكشف لنا عن إفادته من النقد الأدبي الحداثي وما بعده بظهور اللسانيات والبنيويات والسميائيات والتداوليات ، وما استفادته هذه العلّوم من علوم بحثة كالكيمياء والفيزياء وعلم التشريح، ووظائف الأعضاء والبيولوجيا فالدرس الأدبي والنقدي مدينين لمفاهيم وإجراءات العلّوم في فهم النص وتأويله ليكون هذا السؤال من بين أسئلته التي طرحها للنقاش"[3].

---

[1] –محمد الداهي: من التعددية المنهجية إلى نسقية الثقافة (قراءة في المشروع النقدي لمحمد مفتاح) WWW.Aslim.Net.Free

[2] –بشير العمري: في انفتاح النص والقراءة (دراسات ومقاربات) ،ط **1**، قافلة الكتاب ، **2000** ،الرباط المغرب، ص**169**.

[3] – عبد اللطيف محفوظ جمال بن دحمان: محمد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، ص **175**.

ويبدو أنّ **محمد مفتاح** قد تجاوز في انشغاله حول النص ذلك الانغلاق الذي جاءت به البنيوية أثناء تحليل النصوص الأدبية ومقارنتها وراح ينشغل بجوانب أخرى حول النص منها مقاصد الكاتب ومقتضيات الأحوال وكذلك محاولة ربط النص بمرجعياته وخلفياته المختلفة وانشغل بهيئة الخطاب أي أنّه تقفى المنعطف اللساني الذي نحمّله لمقولات ومفاهيم جديدة ذات بعد وظيفي تواصلي بالدرجة الأولى وهو ما أدى إلى استرجاع الذات الإنسانية التي غيبتها البنيوية ونفت كل دور[1].

ولذلك فالمعايير النقدية التي ارتكز **محمد مفتاح** فهي تعود إلى **رولان بارث** وكذا إلى **فلادمير بروب** و **جان بياجيه** " لذلك نجد في هذه الدراسة بعض المعايير النقدية التي تعود إلى **جريماس وفلادمير بروب** و **جان بياجيه** وغيرهم و هنا يتضح أنّ المقصدية السيميائية عند **محمد مفتاح** إرتكزت إلى حدّ كبير على مفاهيم السيميائيين الأوروبيين، بل إنّ المقصدية التي أرجعها إلى **غريماس** و **أوستين** و **غرايس** و **سورل** تعود إلى جدلية التفاعل بين الذات و النص عند **رولان بارث** عندما يتحدث عن الصياغة النظرية للذات المادية [2].

وصوب هذا الحدّ فإنّ **محمد مفتاح** لم يضم وممارسات ومقاربات لنصوص فقط وإنّما كان يهدف إلى أعمق وأكثر من ذلك المشروع **فمحمد مفتاح** أسس فلسفة تسعى إلى خدمة التاريخ والمجتمع وأنّها ليست مجرد تطبيقات وتحليلات لنصوص مقصودة لذاتها، بل أنها مدخل أعمق يمكن من فهم ثوابت الأمّة وأسس ثقافتها، إذ لما كان العلّم المنهجي الذي(...)القيام به يهدف إلى تجريد مبادئ كلية وتطبيقها على نصوص متعددة المشارب فإنّ الهدف لا يكون تمرينا واختبارا فحسب بل هو أعمق من ذلك[3] ويضيف في المقام ذاته أنّ "الدارس إذا لم يتجاوز عمله وتذهب إلى اكتشاف الشوائب والقوانين التي تتحكم في المجتمعات، وفي كل فترة خصوصياتها فإنّ عمله ناقص الفائدة بالنسبة لا يرضني أن تقتصر دراسته على النص الأدبي لأنّ هذا العمل لا يستحق مجهودا

---

1 – عبد اللطيف محفوظ جمال بن دحمان : محمد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، ص **175**

2 – عبد الرحمان مبروك الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق ، خوارزم العلمية للنشر و التوزيع ، ط**1**، جدة ،**2006**، ص **175**.

3 – عبد اللطيف محفوظ جمال بن دحمان : محمد مفتاح، المشروع النقدي المفتوح، ص**24**.

كبيرا ولذلك فمن الضروري الدراسة لاكتشاف الميكانيزمات التي تحكم الثقافة العربية إنّ تحليل الشعر وسيلة لغاية أكبر. [1]

ومن هنا، نستشف أنّ **محمد مفتاح** لا يرض بأن تتوقف دراسته على الشعر فقط، بل يجب الذهاب إلى اكتشاف مكونات وخصوصيات الثقافة العربية من أجل التوصل إلى كيفية تطبيق جميع المفاهيم والتصورات التي استمدها من لسيميائيات و التداوليات وعلم النفس .

ولعلّ المتصفح لدراسات **محمد مفتاح** ومقارباته نجد أنّه اشتغل كثيرا على المجازات والاستعارات بل حضورها مركز في كتاباته، ومن بين هذه الاستعارات الاستعارة الابدالية والتفاعلية فتعتبر الاستعارة الإبدالية ذات مكانة مهمة باعتبارها أنّها قد طغت على تفكير القدامى العرب وهيمنت كذلك ثنائية المعنى الحقيقي والمعنى المجازي و كذلك قد إنشغل الناقد بدراسة الإستعارة التصويرية.

ومن القضايا الكبرى التي اهتم بها **محمد مفتاح** التناص في كتابه دينامية النص حيث أخرجه من البوثقة التي وضعتها فيه بعض التصورات فجمدته ونفت أي فاعلية فيه إن كان التشاكل ركاما لنواة معنوية موجودة في الخطاب، ولما كان امتداده شاملا لكل عناصره فإنّ علاقته بالتناص تصبح أمرا مؤكدا لأنهما يخضعان للآلية نفسها و لأنّ أي نص مهما كان ليس إلاّ ركاما لنواة معنوية موجودة من قبل [2] ولأنّ النص تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة فإنّ كل من التشاكل و التناص هما مترادفين لبعضهما البعض، فدراسات التناص المختلفة ركزت على مبدأ العلاقة الذي يجعل نصّا مؤسسا على آخر سواءا تعلق الأمر بالتناص العام أم بالتناص الضيق أم بالتناص الداخلي أم بالتناص الخارجي [3] و قد تكون تلك المعالم المستقات مكشوفة معلومة، و قد تكون مخفية و لعلّ هذا ما جسدته كتابات **محمد مفتاح** و هو يتصور بأنّ كل من السياقات والملابسات الخارجية هي أساسية و مهمة في تحديد مكونات التناص، و لا بدّ من توافق مواضعات المبدع و قدراته الفنية مع القيم المعرفية التي يحملها الناقد ، و لذلك فهو يجد أنّه من المهم جدّا أنّ

1 – المرجع نفسه ، ص **20**

2 نفسه ص **62**.

3- عبد اللطيف محفوظ و جمال بن دحمان: محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح، ص **62**.

تُفرد الخطابات وفقا للمفاهيم و القيم السائدة ، إذن فالتناص عند **محمد مفتاح** هو ظاهرة لغوية معقدة، تستعصي على الضبط و التقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعته المعرفية وقدرته على الترجيح، على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه و يوجه القارئ للإمساك به، و منها التلاعب بأصوات الكلمة و التصريح بالمعارضة و إستعمال اللغة في وسط معين و إحالة على جنس خطابي برمّته. [1]

يتحدث هنا **محمد مفتاح** عن مدى صعوبة القبض على مصطلح التناص و كيف أنّ هناك بعض المؤشرات التي تجعله يكشف عن نفسه بنفسه " إنّ هذه المؤشرات تجعل النص يقرأ بعدّة تشاكلات و إن كانت تلتقي في بؤرة معينة واحدة، و هكذا فإنّ تقليب الأصوات الثنائية والثلاثية و الرباعية و ما ينتج فيهمن تعدد الكلمات تؤدي إلى معان متعددة و مشتركة في الوقت نفسه. [2]

وأمام هذا التصور فإنّ أعمال "**محمد مفتاح**" قد شملت مختلف التوجهات الأدبية النقدية من المقاربة البنيوية إلى الأدوات الأسلوبية ومن التحليل السميائي على الآليات التداولية، وبذا استحق أن يكون موضوع للقراءة بجدارة واستحقاق باعتبار أنّ كل كتاباته تميزها الرصانة والجدية خصوصا فيما تعلق بإعادة قراءة النظريات الغربية و "**محمد مفتاح**" يقترب من **رولان بارث** ويستمد منه حدوده واتجاهاته في كتابه دينامية النص فمفهوم الدينامية ينظر إلى الخطاب في بدايته ونموه ونهايته وآليات انتظامه، كما ينظر إلى الكائن الحي في صيرورة مراحل عمره من حيث تعاونها وتنافرها وتساندها وتصارعها فإنّه يصير من المنطقي النظر إلى تناسل النص، والقول بتناسل النص من أساسيات مفهوم النص لدى "**بارث**" فالنص عنده ينهض على التناسل والتعدد اللانهائي وفي كتابه لم يستند على اتجاه واحد في التطبيق السينمائي بل استند على اتجاهات متعددة.

والمطلع على هذا الكتاب يجد بأنّ الأبعاد السيميائية تبرز الكثير في المبحث الخاص بصيرورة النص "ويشير إلى أنّها تمثل نمطا من أنماط الكتابة ، وأنّها تعتمد على الخوارق التي تتجاوز المألوف من الطبيعة والكون، وتخرق كل عادة تقليدية مألوفة وتعتمد على كل ما يتجاوز قدرة الإنسان فالنصّ الذي يعتمد على صيرورة نص دينامي لأنّه يتجاوز المفاهيم التقليدية و المعاني المطروحة إلى

[1]- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط**4**، **2005**، ص**131**.

[2]- المصدر نفسه، ص **130**.

مفاهيم متعددة تعدّدا لا نهائيا من خلال القراءات اللانهائية، و من خلال الأبعاد المتناقضة حينا والمتماثلة في الحين الآخر ، و يأتي هذا المفهوم إمتدادا للدلالة الموجودة في النص، من حيث النظر إليه على أنه صيرورة لا نهائية، و إذا كان **محمد مفتاح** ينظر إلى الصيرورة على أنّها تشكل دينامية النص فإنّ **بارث** ذهب إلى أبعد من ذلك و رأى أنّها تشكل لذة النص و متعته فيصبحان جسدا نصيا واحدا. [1]

ويأخذ **محمد مفتاح** مفهوم الدينامية من "**رولان بارث**" باعتبار أنّه يتجاوز كل المفاهيم والرؤى التقليدية إلى مفاهيم ورؤى جديدة ومتعددة ولا نهائية من خلال ما يسمّى بتعدد القراءات.

وإذا كان **محمد مفتاح** ينظر إلى الصورة على أنّها تشكيل دينامية النص فإنّ "**بارث**" ذهب إلى أبعد من ذلك وبكثير فرأى أنّها تشكل لذة النص و متعته فاللذة عند **بارث** إنّما تتحقق عندما تتوحد المتنافرات التي تؤثر في نفسية المتلقي فتذهب كل المتناقضات الشعورية إلاّ أنّ **مفتاح** يستخدم الضرورة هنا، فقط لتحقق الدينامية النصية ، فلا علاقة لهذه الدينامية بالجوانب النفسية الأخرى، وإنّما ربط هذه الدينامية بالأفعال الخارقة للعادة وغير المألوفة ، ولـــ**محمد مفتاح** تبريره في ذلك باعتبار أنّ الخوارق هي جزء من الموروث المتداول في الواقع المعاش، بينما **بارث** يرفض هذا الموروث فيربطه بالتحليل النفسي، "أي إنّ **محمد مفتاح** وقف بالدينامية النصية عند حدّ الكرامات والخوارق والمعجزات ورأى أنها تسهم في دينامية النص على أنّ الصيرورة عند "**بارث**" تتجاوز هذا المفهوم فكل نص يتطبق عليه مفهوم النصية يتمتع بهذه الصيرورة نتيجة تفاعل أبنية النص بتناسلها،" وأمام هذا الطرح فإنّ **محمد مفتاح** يكرس مفهوم الانسجام والتفاعل والتواصل من أجل تعايش الهويات [2].

يبدو أنّ كتاب **دينامية النص** لـــ **محمد مفتاح** لا يريد أن ينتهي نظرا لما يحمله بين طياته من زخم معرفي كبير، إذ أنّه ساق لنا مشروعا فكريا يبتدؤه بمقدمات و نظريات لينتهي إلى نتائج من شأنها أن تثير العديد من الأسئلة لتكون منارة لمشاريع أخرى فناقش قضايا كبرى أدبية في

1- عبد الرحمان مبروك: الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق ، ص **178**.

2- المرجع نفسه، ص **179**

التراث كالشعر والسرد والفلسفة والبلاغة وذلك ما جعله يعتمد على عدة آليات ومناهج لتحليلها لذلك تجاوز التفكير الأدبي وراح ينتقد القديم ويتجاوز مع ما هو جديد بطريقة عقلانية، أي أضاف بعض اللمسات التي من شأنها أن تفعل الحوار بين الثقافات والحضارات ولذلك فمن الصعب تحديد خلفياتها المرجعية وكذا من الصعب التوصل إلى المسالك البحثية التي استخدمها وكل كسبة تنقسم إلى مراحل ثلاث أولها:

المرحلة الاجتماعية: يمثلها تحقيقه لشعر لسان الدين في الخطيب (1989) وما تضمنه هذا التحقيق من شرح ونظرة للشعر كانت صدى للمناهج الاجتماعية الانعكاسية السائدة.

المرحلة الوظيفية: ويمثل كتاب (الخطاب الصوفي 1997) والذي ركز فيه على الكشف عن أدوار التصوف وليس عن ماهيته أو جوهره.

المرحلة الجمالية: ويمثلها (في سمياء الشعر القديم 1982) وكتابه تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص 1985) وقد اهتم فيها بتحليل الأشكال والبنيات)

المرحلة الدينامية: ويمثلها كتاب (دينامية النص 1987) والذي اهتدى فيه إلى مرجعية ابستمولوجية جديدة.

المرحلة المعرفية النسقية: ويمثلها كتاب (مجهول البيان 1990) وكتاب التلقي والتأويل 1994) وكتاب (التشابه والاختلاف 1996) وكتاب والمفاهيم معالم 1999 مشكاة المفاهيم 2001 والذي استفاد فيهم من علوم جديدة ومعقدة منها علم النفس[1].

أما كتاب تحليل الخطاب الشعري فيغلب عليه الطابع المنهجي الذي خصّص القسم الأول منه لتنظير أما القسم الثاني فهو لتطبيق على الخطاب الشعري، وكتابه فهنا يعبر فيه عن مدى صعوبة الاعتراف من حقلي اللسانيات والسميائيات نظرا لما فيها من آراء ونظريات ووجهات نظر متعددة يكون التركيب بينها محفوفا بالمخاطر والزلات ما العمل إذن؟ ونحن نصادف اختلافا كبيرا من دراسة الاستعارة والتحليل بالمقومات والنبر وغيرها؟ ونحن متأكدون من أنّ هذا التبلبل النظري

[1] –عبد اللطيف محفوظ وجمال بندحمان: محمد مفتاح المشروع النقدي المفتوح، ص **63**.

ليس إجرائيا وحسب، وإنّما تحكمه خلفية فلسفية معلنة أو مضمرة؟ نستطيع أن تتغلب على العوائق الإبستمولوجية والإجرائية وإن تتمكن من فرز العناصر النظرية الصالحة لاستثمارها في إطار بناء منسجم إذا تعرفنا على تلك الخلفية[1].

وصوت هذا الحد، فإنّ **محمد مفتاح** يأتي في كتابه **تحليل الخطاب الشعري** إلى رفض مفهوم التناقض وتبني مفهوم التشاكل باعتبار أنّه قد كرس مفهوم الانسجام فطرح قضايا التفاعل والدينامية النصية ورفض فكرة التناقض ليبني مفهوم التشاكل الذي سيرتبط بمفاهيم أخرى مثل التناص والتوازي والقصدية ، وقد قام **محمد مفتاح** بتبني المفهوم ثم طبقه ثم زاد على ذلك بتطويره أكثر، باعتبار أنّه انتقد الدراسات الغربية التي طرحت هذا المفهوم ، فمثلا يأتي **غريماس** إلى تعريف التشاكل على أنّه مجموعة متراكمة التي من شأنها أن تجعل الحكاية متشاكلة، فيتصور **محمد مفتاح** أنّ مفهوم **غريماس** حول التشاكل هو مفهوم ضيق جدا فوصفه بالاضطراب الاصطلاحي والاقتصار على دراسة الحكاية فقط في حين قد أهمل الأشكال التعبيرية الأخرى "وإذا ما حاولنا مناقشة هذا التعريف فقد يتضح لنا قصور واضح فيه إذ يعني تشاكل المعنى الذي عبر عنه" بالمقولات المعنوية " ويقصد بها المقومات الأساسية التي تبناها أصحاب اتجاه التحليل بالمقومات وهذا اضطراب مصطلحي نجده لدى المؤلف الذي كان خليقا به أن يتجنّبه، على أنّه قد يجاب إلى هذا بأنّ ذلك التعبير إنما هو لفظ جامع تولدت عنه مفاهيم أخرى فرعية مثل مقوم، ومقوم سياقي ومهما يكن الأمر، وبدون مشاحة في الألفاظ ، فإنّ هذا الجزء من التعريف لا يشمل إلا التشاكل المعنوي كما أنّه قد اقتصر على الحكاية، في حين أنّ التشاكل موجود ملاصق لكل تركيب لغوي والأقوال توحي بأنّ **غريماس** حينئذ لم يُعِر انتباها إلى التقسيم الثنائي (المقال، القول) الذي أصبح معروفا فيما بعد...إنّ هذا التصنيف في التعريف هذا الذي حذا "**براستي**" أن يحدد التشاكل بأنّه كل تكرار لوحده لغوية مهما كانت[2].

ويبدو في هذا المقام أنّ **محمد مفتاح** لم يتناول الاستعارة تناولا عاديا بل تناولها على ضوء الاتجاه اللساني الذي بدوره ينقسم إلى عدة اتجاهات منها الاتجاه اللساني البنيوي الذي مثله

---

1 – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص **14**.

2 – محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ،ط**4**،**2005** ص: ص **20** ،**21**.

جاكبسون وكذا الاتجاه اللساني التوليدي الذي مثله كل من **تشومسكي** و **فان ديك** وغيرهما وبعض المحاولات كالفلاسفة كـــ "**سورل**".

2.3 شعرية عبد الفتاح كيليطو

يعدّ **عبد الفتاح كيليطو** واحد من أهم النقاد المغاربة و أكثرهم تميزا، فقد أعاد الاهتمام إلى المقامات ، عبر **ألف ليلة و ليلة** فمنذ **الأدب و الغرابة** ثم **الكتابة و التناسخ** و **حصان نتشه** استطاع أن يرد الاعتبار لهذا النوع من الأدب الذي هو المقامات و يبدو أن **عبد الفتاح كيليطو** من الكتاب الذين لم يلتفت إليهم الإعلام بل ظل يتصيّد الأدب العربي قديمه و حديثه.

" تعلّمتُ ما يسمّى المناهج الحديثة من أجل دراسة الأدب العربي و غير العربي و على عكس ما يتبادر للأذهان، أنا لا أشتغل فقط على الأدب القديم بل كتبت عن الأدب الحديث أيضا العربي منه و غير العربي، أما القول بأنّ المناهج الحديثة تسهل دراسة الأدب العربي القديم فمسألة مقبولة لكن فيها نظر، كأنّه لا يمكنك أن تدرس التراث دون أن تكون ملمّا بالأدب الحديث والعكس صحيح أيضا، و هذا ما نلاحظه عند كبار النقاد مثال **باختين** و **أورباخ** و **أمبرتو ايكو وتودوروف** لذا لا يمكن أن أعتبر نفسي مختصّا في الأدب القديم ."[1] و هو واحد من الذين يكتبون باللغة الفرنسية و من المهتمين بالحداثة النقدية، و كتاب **الأدب و الغرابة** الذي أصدره 1982 هو دراسة بنيوية في الأدب العربي، و قد قسّم دراسته هذه إلى قسمين رئيسيين أوّلهما متعلّق بمفاهيم العامة مثل النص الأدبي و الأنواع الأدبية و قواعد السرد، و ثانيهما متعلّق بموضوعات خاصة **بأرسطو** و **الجرجاني** و **الحريري** و **الزمخشري** و الأدب بصفة عامة .

و صوب هذا الحدّ، فإنّه يعتبر بأنّ الأدب يحمل مفهوما متغيرا عمّا كان عليه في المرحلة الكلاسيكية و العنوان (الأدب و الغرابة) في حدّ ذاته يأخذ مفهومين ، فالأدب بالنسبة إليه لا زال يشغل الدارسين و باحثي الأدب منذ الأزل، أما السؤال فيطرح نفسه عبر الازمنة و العصور خصوصا أن الأدب العربي ليس لديه تاريخ حقيقي مدوّن، و ذلك على الرغم من التعاريف والمفاهيم التي أوجدت له على مرّ الحقب التاريخية وصولا إلى تعاريف **رومان جاكبسون**

[1]– عبد الفتاح كيليطو : الأدب و الغرابة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، **1990**، ص **21**.

و**تودوروف** حين ربط أحدهما الأدب بالوظيفة التواصلية و الآخر على أنّه تخييل و مثير للغرابة إلاّ أنّ ذلك قد شكل نقصا واضحا و لم يحقق بعد ما يكونه الأدب بشكل دقيق و لم تتضح بعد ما تكونه النظرية الأدبية أو الأجناس الأدبية ضمن خصوصيات الثقافة العربية .

و يبدو أن **عبد الفتاح كيليطو** حاول أن يجد له تعريفا في هذا الكتاب عندما ربطه بالغرابة فهو يتميز عن الأدب بالغرابة و الانزياح عما هو مألوف ، فالأدب العادي فهو الذي تحكمه الألفة و الأسلوب التعيينّي أما اللاأدب فيسوده الأيهام و الخرق لما هو سائد و مألوف.

و لعلّنا هنا نلمس كيف أنّ **عبد الفتاح كيليطو** قد تأثر و إستفاد من الطروحات الفلسفية الغربية و من المناهج النقدية الحديثة مثل السيميائيات و البنيوية ، كما أنّه استفادة أيضا من التراث الأدبي القديم و الحديث ؛ فكان القسم الأول شرح للمفاهيم النقدية الأدبية بدء من مفهوم النص و الأدب بإعتبار أننا نستعمل كلمة الأدب بطريقة فضفاضة و إعتباطية و ذلك دون اللجوء إلى إعتبارات أخرى كالمسألة الدلالية و اللغوية و الإصطلاحية، و كذا المقاصد السياقية و بالتالي فنحن بحاجة إلى تصورات حقيقية حول ما يكونه الأدب وما تكونه ماهيته ووظيفته وما هي الخاصية التي يختص بها للنص الأدبي دون غيره من النصوص، فنحن حسب "**عبد الفتاح كيليطو**" لا نبحث عن أدبية الأدب وأدبية النصوص وإنّما نختصر فقط على ربطها بالمجتمع أو بنفسيه المتلقي أو بعوامل أخرى خارجة عن النص الأدبي، وكذلك الأمر بالنسبة للنص الذي أفلت من قبضة التحديد والتعريف، ولأجل التوصل إلى تعريف ذهب "**عبد الفتاح كيليطو**" إلى تعريفه من خلال مخالفته ومقابلته مع اللانص، فالنص بالنسبة إليه هو ما يتميز بالنظام والانفتاح وأنّه يحمل مدلولا ثقافيا ويكون أيضا قابلا للتدوين والتعليم والتفسير والتأويل وقابلا لأن يُستشهد به خصوصا إذا كان مؤلفه ذو حكمة ووزن ثقافي معين، ومعترف بقيمته ومكانته العلمية، ولا بدّ للنص أن يكون أيضا غامض الدلالة مستعصيا على الفهم يحتوي على دلالات الغرابة والانزياح والحرق عوضا عن الألفة والكلام العادي.

ويتصور **عبد الفتاح كيليطو** بأنّنا نستعمل كلمة الأدب بمفهومها **Littérature** لا بالمفهوم الذي يحمله الأدب العربي بعيدا عن الخصائص البنيوية للكتابة الأدبية القديمة بمختلف أنواعها وأجناسها، ثم إنّ كلمة أدب littérature ما تحمله من دلالات غربية، هو ناتج عن

المدرسة الرومنسية باعتبار أنّها تدعو إلى تلاشي الفواصل بين الأجناس الأدبية، وجعلها ممتزجة داخل بوتقة واحدة، فتبنت مفهوم الفصل بين الأجناس وفق تقيدها بمعايير ثابتة وصارمة فإنّ جماعة **نوفاليس** و الإخوان **شليغل** تدعو أواخر القرن الثامن عشر إلى وحدة الأجناس الأدبية داخل خطاب واحد وضرب لنا **عبد الفتاح كيليطو** مثالا حول الزواية التي كانت مقصاة ومهمشة في المرحلة الكلاسيكية باعتبارها جنسا أدبيا تندرج بين أوراقه حوارات وأشعار وغيرهما وأصبحت للرواية في المرحلة الرومانسية تحتل قمة الأجناس الأدبية، والأمر نفسه حدث مع **شكسبير** الذي أقصى كل أعماله في المرحلة الكلاسيكية وعاد ليتبناها في الفترة الكلاسيكية الرومنسية لأنّه يجمع فيها أساليب هزلية وجدية وسوقية ونبيلة. ويضيف **عبد الفتاح كيليطو** أنّه لم يحدد بعد مفهوم الأدب إذا لم نضع نظرية عامة للخطابات، إذا كان هناك من يحيله على الأشياء والشخصيات والأحداث الخيالية.

ثم بعد ذلك يأتي إلى الحديث عن النوع الأدبي من أجل تحديد مفهوم النوع داخل النظرية الأدبية، إنّ كل نوع يفتح أفق انتظار خاص به [1] أما عن قواعد السرد فينطلق من **فلادمير بروب** الذي وضع تصنيفا بنيويا شكليا للحكاية الخرافية تمهد للدراسات البنيوية التي وضعت منهجية في التحليل لتطبق على السرد بصفة عامة وعلى القصة القصيرة والرواية على وجه الخصوص مع جهودات **رولان بارت** و**غريماس** وتلامذهما في حين أنّ النقد العربي ما يحلل النص بعودته إلى الظروف الاجتماعية والايديولوجية والنفسية مهملا بذلك النص وشوائبه البنيوية؛ ولاحظ **عبد الفتاح كيليطو** بأنّ الأدب الكلاسيكي إنّما يرتكز على المشاهير من المبدعين وتدرس حياهم من خلال أعمالهم الإبداعية والعصر الذي يعيشون فيه وذلك عبر أربعة ثوابت منهجية وهي الحياة السياسية والحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وهي دراسة لا تربط الأدب بمكونات النص الداخلية.

ويستخلص "**عبد الفتاح كيليطو**" القواعد السردية العامة لكل نص حكائي انطلاقا من قصص **ألف ليلة وليلة** وبذلك أثبت بأنّ الحكاية السردية هي أحداث وأفعال سردية مترابطة زمنيا ومنطقيا وتخضع هذه الأحداث لاختيارات وإمكانيات محتملة، ومن القضايا النقدية التي أثارها **عبد**

1 – عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ، ص **21**.

الفتاح كيليطو أنّ الدرس النقدي العربي أثناء مقاربته للثقافة العربية الكلاسيكية إنما تم بالتركيز على المبدعين وحياهم الشخصية كما أنّه تطرق إلى نظرة النقاد العرب وطريقتهم في دراسة الشعر القديم وهم يبحثون فيه عن الوحدة العضوية وذلك بمقاييس غربية في حين أنّ لديه خصوصياته التي يختص بها دون باقي الأشعار العالمية.

أما في القسم الثاني من كتاب الأدب و الغرابة، وهو قسم تطبيقي فهو يحاول أن يرصد لنا المظاهر البنيوية للثقافة العربية الكلاسيكية، فيتناول الكاتب هنا البلاغة العربية بالدرس والتحليل فيستخلص بأنّها تهدف إلى تفسير القرآن الكريم في حين أنّ البلاغة اليونانية تهدف إلى إنتاج القواعد التي تجعل المتكلم فصيحا بليغا وذلك للإطاحة بالخصوم تماما كما فعل السفسطائيون مع مخاطبيهم، وعلى الرغم من أنّ البلاغة العربية قد تعرضت لمنطق النضج والركود والقوة والضعف إلاّ أنّها تظل بلاغة إبهام وتمويه وإغراب.

وإذا ما عدنا إلى العنوان لوجدناه يتألف من عنوان رئيس وهو **الأدب والغرابة** وعنوان فرعي وهو دراسات بنيوية في الأدب العربي، والباحث هنا يطبق المنهج البنيوي في دراسة الأدب وتتضح هذه المنهجية أثناء توظيف **عبد الفتاح كيليطو** للثنائيات التي تتحكم في توليد النصوص وكذا تتضح أيضا في استخدام البنيوية السردية في استقراء القواعد السردية في النصوص الحكائية والأجناس الأدبية في الثقافة العربية الكلاسيكية، وأيضا في المقابل الاهتمام بدراسة المكونات السردية مثل الشخصية داخل المقامة والوظائف السردية.

ولعلّ الدارس لهذا الكتاب: يجد تعددا في المقاربات بسبب الخاصية المقالية التي جعلت الكتاب مجموعة من المقالات المتنوعة المتفرعة التي لها مواضيع مختلفة لا يجمعها إلا عنصر الغرابة ومن هذه المناهج...نستحضر إلى جانب البنيوية المنهج السيميائي أثناء حديثه عن قواعد السرد حيث يستشهد بالشكلاني الروسي **فلادمير بروب** ومنهجية التلقي والتقبل كما هي عند **ياوس** أثناء تمييزه بين القارئ الضمني والقارئ الحقيقي والتمييز بين أنواع القراءة : القراءة العالمة والقراءة العادية، ودراسة أثر النص في المتلقي، كما إستعان بالطريقة التاريخية والبنيوية التكوينية أثناء حديثه عن تاريخ الشاعر ومكانته و وظيفته في الأدب العربي القديم مقيما تماثلا بين صيرورة مكانة الشاعر والتطور المرجعي الخارجي ونجد للمقاربة الفلسفية حضورا عندما تحدث عن شعرية الفضاء

مستلهما شعرية **غاستون باشلار Gaston Bachelar** في مبحث قصة السندباد والأسلوبية دراسة الصور البلاغية.(1)

ولعلّ هذا الأمر يقودنا إلى التعرف على المثاقفة التنظيرية لدى "**عبد الفتاح كيليطو**" والتنوع في مصادره المعرفية مثل الشيكلانيون الروس ورواد البنيوية مثل **تودوروف** و**رولان بارت** و**جنيت** و **غريماس** و **باختين**. و **كريستيفا** و **ريفاتير** كما أنّه تأثر بالفلسفة وذلك عندما أوحى في كتبه إلى فلسفة **غادامير** Gadamer و**بول ريكور** و **ياوس** صاحب نظرية جمالية التلقي.

ويعد هذا الكتاب خاصا بالبنيوية السردية التي تنهض على التفكيك والتركيب والمحايثة في النص العربي أثناء فترة التسعينيات، ويجدر بنا القول في هذا السياق أنّه طبيع جدّا أن يتأثر **عبد الفتاح كيليطو** بالمناهج النقدية الغربية، شأنه في ذلك شأن النقاد الآخرين وها هو يهتم بالبنية السردية داخل الثقافة العربية الكلاسيكية ، وإذا كان النقاد العرب في أعمالهم يطبقون المنهج البنيوي بحذافيره على النص الغربي انطلاقا من معارف نقدية وغربية و **عبد الفتاح كيليطو** لم يكن كذلك وإنّما استعمل ذكاءه من أجل أن يُخضِع المنهج للنص ذو الطبيعة والخصوصية العربيتان ويظهر ذلك أثناء تحليله لمقامات **الحريري**.

وبدأ فإنّ **عبد الفتاح كيليطو** في كتابه المقامات **السرد والأنساق** الثقافية يكتب أصول **الحريري** الذي وضع أرجوزة (*) في النحو وهي تشكل ملحمة الأعراب بحيث فيها نظم العلوم والمعارف وذلك من أجل تسهيل الفهم والحفظ بالنسبة للطلبة كما أنها تتسم بالحشو والزيادة وذلك استجابة لما تقتضيه ضرورة القافية، فتقترب من الوعظ وذلك من أجل التعليم والتلقين وكذلك صيغ الأمر والنهي وبذا، فهو يستعمل لغة السلطة والسيطرة أثناء توجه للمتلقي.

و كتابه **لسان آدم** هو عبارة عن بحث و سفر في بدايات الإنسان الأولى عبر نصوص تفيض بهذا النوع من التساؤلات، ما اللسان الأول؟ و ما القصيدة الأولى ؟ في اثناء قراءتي لمؤلفات عربية كلاسيكية جذبني و حيرني في آن واحد مخزون غزير من النصوص الهامشية التي لا يأخذها

---

1 – جميل حمداوي: المنهج النقدي في كتاب الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو www.ahwar.org/bebat/

-*

أحد مأخذ الجد مخزن لبضائع عتيقة و نفايات مزعجة لم يمكن التخلص منها، و هي عبارة عن أقوال و أشعار تشرح أزمنة البدء، يرويها مؤلفون يبدو أنّهم يتبنّونها دون تحفظ في القلب من إهتماماتهم و اهتمامي، قصيدة قديمة، أقدم قصيدة في العالم ، البحث عن أصل اللغة لا ينفصل عن البحث عن أصل الشعر. [1]

و الكتاب هو قسم الأول يحتوي على أربعة محاضرات ملقاة في collège de France بين مارس و أفريل 1990، فتعرّض إلى فقه اللغة و التاريخ و الفلسفة و علم الكلام و كذا دراسات حول مؤلفات عربية كلاسيكية . و لعلّ ما يثير الانتباه في هذا القسم هو تطرقه إلى أقدم قصيدة في الدنيا ، قصيدة **آدم** عليه السلام الذي لم يكن نبيا فحسب و إنّما كان شاعرا حين بكى موتى إبنه **هابيل** في أبيات تشكل أوّل نشيد جنائزي ، و أوّل رثاء في الشعر العربي " القصيدة الأصلية مرتبطة بالفقد و الغياب و الموت ، كان هنا كائن، ثم ما عدا كائنا في الأصل، توجد إنتحابات على ميت ، الغرض الشعري الاصلي الذي تفرعت عنه الأغراض الأخرى ، هو الرثاء ... القصيدة الأولى تحكي التبدل و الخراب ما عادت حدود العالم واضحة ، و يزداد النظر حيرة بقدر ما تعطي الارض سحابة من الغبار. ما كان قبل منتظما صار الآن ركاما من الأشياء المبهمة عالم يسوده الاختلاط إذ أظهرت الأرض وجها قبيحا مقلقا. [2]

ففي كتابه هذا يتميز بأسلوبه الذي يملك فيه الكثير من الدّهاء، كما تتميز موضوعاته بالبعد عن الواقع و الانخراط في أعماق الثقافة الكلاسيكية، و الكتاب في أصله موجه إلى القراء باللغة العربية، و لكن تمت ترجمته إلى قراء العربية ، فيتساءل عن لسان **آدم** و يذهب بذلك إلى ثنائية (المعرفة و العرف) في الشجرة التي نُهي **آدم و حواء** عن الإقتراب منها، و لعلّه إختار كلمة اللسان لأنه اللفظ الذي يحقق دلالة مشتركة اللغة و اللسان المتذوّقة ، سنتساءل إذا عن لسان **آدم** لكن أي لسان؟ أهو اللغة أم الجارحة؟ عن اللسان واسطة للتواصل داخل فئة إجتماعية ، أم اللسان الذي تذوق التمرة المحرمة ؟الالتباس أصيل يمكن أن نرقى به إلى الشجرة الموجودة وسط

---

[1]– عبد الفتاح كيليطو : لسان آدم ، دار توبقال للنشر ، بلقدير ، دار البيضاء ، المغرب ،ط**2**، **2001**،ص **07**.

[2]– عبد الفتاح كيليطو : لسان آدم ،ص **31**.

فردوس ، شجرة المعرفة حول هذه الشجرة تلاسن حواء الحيّة ثم تستلذ عرفة التمرة مع **آدم** كلاهما يتذوقان لذة الانتهاك و يعرفان تمييز الخير و الشر. [1]

و لعلّ **عبد الفتاح كيليطو** هنا يتعمد إستعمال العرف و ذلك لما بينه و بين لفظ المعرفة من قواسم مشتركة و هي حروف العين و الراء و الفاء و هكذا فلا تنفصل المعرفة عن العرف ثم يواصل حديثه عن ثنائية الخير و الشر عندما يشير إلى المعرفة ثم يربط هذا التمييز بين الخير و الشر بلسان الحية المشقوق إلى نصفين " لا يذكر القرآن الحيّة في مشهد الغواية ، **إبليس** هو من يوسوس **لآدم و حواء** أن يذوقا الثمرة المحرمة...لما حظر على إبليس دخول الجنة، قصد الحية فأغواها بأن وعدها الخلود فحول إلى ريح و جعل نفسه بين أنياب الحية ... يستقر **إبليس** إذن في فم الحية التي تدخل به سرا إلى الجنة. [2]

ثم يتطرّق إلى إختلاف لغات البشر فيتساءل حول اللسان الأول، و سبب الاختلاف لسان **آدم**، ثم يذهب إلى أن اللسان كان واحدا " لكن حقبة غبرت كان فيها مثل هذا اللاإنسجام مجهولا تماما، كان ذلك لما كانت الأرض بأجمعها تتكلم لسانا واحدا و تحديدا قبل **بابل** . لم يكن آنئذ مجال للتساءل عن أي لسان كان يتكلم **آدم** ، كان يتكلم اللسان الذي تتكلم به الأرض بأجمعها .

السؤال المتعلق بلسان **آدم** لا يمكن أن يكون إلا سؤالا ما بعد **بابل** [3] و في القسم الثاني يتحدث عن **إبن بطوطة** الذي كان " يميل إليه هو الرحلة في الزمن كان طموحه هو معرفة ماضي البشرية و التحكم في قوانين الصيرورة ، و **إبن بطوطة** لا يهتم إلا بحاضر المجتمعات التي يكتشفها أثناء رحلاته، و طموحه كان التحكم في المكان و في خريطة العالم الرقم القياسي الذي كان يريد تحطيمه هو أن يذهب أبعد من سابقيه و أن يكون أعظم رحالة في كل الأزمنة [4] ثم في فصل آخر يتحدث عن **ألف ليلة و ليلة** و عن المعلقات و" يمكن مقارنة **ألف ليلة و ليلة** بوضعية **كليلة**

1- المصدر نفسه ، ص**09**

2- المرجع نفسه، ص **10**.

3- عبد الفتاح كيليطو : لسان آدم ،ص **16**.

4- المصدر نفسه، ص **72**.

ودمنة التي ألفها **بيدبا** لملك الهند ثم ترجمها **ترزويه** إلى الفارسية ثم **إبن المقفع** من الفارسية إلى العربية ثم يعرب عن إعجابه الكبير بفن المقامات العربية ، و كما أكثرهم الذين قلّدوا **الحريري** وهو من هذه الناحية ذو دلالة و المؤلف نفسه لم يكتب شيئا بعد رائعته... لم يبق سوى الإكتفاء بالشرح أو بالصمت و هكذا كانت المقامات خاتمة إبداع الآداب العربية و هذا إن دل على شيء إنما يدلّ على أن **عبد الفتاح كيليطو** محّب للتراث القديم و راغب دوما في إستنطاقه.

و لعلّ كتابه **الغائب دراسة في مقامة الحريري** واحد من أهم الكتب النقدية إهتم فيها بدراسة مقامة **الحريري** الخامسة المقامة الكوفية و ذلك بإستخدام الأسلوب التحليلي الجميل لمقاطع المقامة و هي دراسة جادة قام بها ، فيتساءل عمّن يقوم بالسرد في المقامة الكوفية؟ و هو لم يجد لسؤاله جوابا ثم إلى من يقدم هذا السرد ؟أيضا لا يتسرع في أيجاد الإجابة عن سؤاله هذا من يقوم بالسرد في المقامة الكوفية؟ لن يكون الجواب هينا أو بسيطا و لا أخفي على القارئ أن التحليل سيقودنا إلى متاهات قد نضيع في تعقيداتها .[1]

ثم يحلّل هذه المقامة مستعملا بعض المصطلحات النقدية المعاصرة مثل السرد ، الموقف السردي و المستمع و القارئ و الحافز مع ذلك يمكن أن نقول، فيما يخص هذه النقطة الأخيرة إن هناك حافزا يدعوا المخاطب إلى إصغاء إلى الحارث. [*]

و إن كنّا لا نعلم بالضبط طبيعة هذا الحافز بالولع بالحكايات ، الاهتمام بأسرار الأدب ؟ لا شك بوجود حافز و إلا لماذا يصغي المخاطب إلى الحارث ؟ سنسلّم إذن بكونه يرى منفعة ما بالإطلاع على بادئ ذي بدء لذة القيام بالسرد و الارتياح الذي يشعر به الراوي الآذان مشدودة إلى كلامه. و هذا موضوع لم ينل بعد حظه من الدراسة و لن أتطرق عليه هنا. [2]

و هنا يحيل **عبد الفتاح كيليطو** إلى ضرورة ربط هذا الموضوع بموضوع آخر فيقول على الهامش الرغبة في إفشاء السر و اللذة التي يشعر بها من يشرك غيري في حمل سر من الأسرار.[3]

1- المصدر نفسه، ص **81**.

*- الحارث هو الشخصية الراوية في مقامة الحريري .

2- عبد الفتاح كيليطو : لسان آدم ،ص **16**

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وأمام هذا الشكل فإنّ **عبد الفتاح كيليطو** قد خدم الثقافة والأدب العربيين وكذا الثقافة والأدب المغربيين وأعاد الاعتبار للأدب الغربي الكلاسيكي وذلك بعودته إلى تحليل المقامات كما أنه قد نشق الطريق أمام الدارسين للعرب حين أظهر لهم جمالية التراث الغربي وضرورة قراءته قراءة جديدة على ضوء مناهج تأويلية جديدة.

وتبدو لغته وصفية تساوي فيها بين اللفظ ومعناه كما تتميز مقاربته للنص بالمتعة اللفظية.

ويبدو أنّ كتابات **عبد الفتاح كيليطو** أرادت له الضوء على عكس ما أراد هو فقدان دائما الظل ذلك أنّ تحليله الساحر وذكائه جعلاه من أهم رواد الحداثة النقدية حتى إنّ كتابه الأدب والغرابة قد غزى المؤسسات التعليمية الثانوية ولعلّ النقد الأدبي قد بدأ يتغير مبد الأدب والغرابة والغائب وصولا إلى الحكاية والتأويل ولسان آدم وأبو العلّاء المعري أو متاهات القول حيث أصبحت مقارباته هذه نموذجا خاصا في المقاربات التحليلية، وكأنه بهذه الكتابات لم يحي التراث فحسب بل هو اخترعه في حلة ممتعة وشيقة باعتبار أنه يستضيف النصوص القرآنية وينجح دوما استخراج ممكناها وطاقاها.

و كتاب **الحكاية و التأويل** هو مفيد لأنّه يطرح جملة من الطروحات النقدية التي يمكن للقارئ أن يكون القارئ قد غفل عنها، و هو يحاول إستنطاق نصوص الأدب العربي القديم بطريقة خاصة ، فهو يقدم أيضا بعض من آليات القراءة و كيفية تفكير المؤولين، و كيفية إستنباط المعاني من دواخل النص فيناقش بناءها الحكائي التأويلي و التفاعلي و هو يكرس مبدأ أن اللغة قد تكون أحيانا سترا على أن تكون كشفا و إفصاحا ، عندما يأخذ الباحث في دراسة القدماء يتساءل : هل هو الذي يقرؤهم أم هو الذين يقرؤونه ؟ ذلك أنّه سرعان ما يكتشف أنّ ما يستهويه في القصص القديمة هو مخالفتها لما تعوّد عليه ، فينظر إلى الأدب الحديث من خلال الأدب القديم و يبصر نفسه بعيون أخرى عيون أناس ماتوا منذ قرون خلت ، فيدرك أنّ الأساليب التي ألفها هي أساليب نسبية مرتبطة بزمان و مكان و أنّها ليست طبيعية و شأنها شأن الأساليب القديمة.

4-الشعرية في تونس (عبد السلام المسدي نموذجا) :

يعدّ **عبد السلام المسدي** من الأوائل الذين بشّروا بالحداثة النقدية التي أفرزت المناهج العلمية الغربية الحديثة ، و يندرج ذلك في إطار علمنة الخطاب النقدي ، و لعلّ هذا ما أثاره في كتابه **النقد و الحداثة** ، إذ يعتبر **عبد السلام المسدي** أنّ الحداثة إنّما هي عبارة عن مقولة عقلية إدراكية ، يصوغها العقل، و يقع في الوطن العربي الحداثة مقولة ، و المقولات تصنيفات تستقر في الذهن فيستخدمها العقل في سعيه الادراكي لحقائق الأشياء و الوقائع و الظواهر و شأن المقولات ألاّ يراعى فيها أمر الألفاظ الدالة عليها، لأنّها تصوّرات لولا تعذر مناجات الناس بعضهم بعضا بغير قناة إصطلاحية لكانت مدلولاتها مركوزة في النفس بغير ملفوظات. [1]

و لعلّ من أهم الملابسات التي يقع فيها هذا المصطلح هو إرتباطه بالزمن الحاضر "ففكرة الحداثة في أصلها لا ترتهن بمجال الزمن الحاضر ضرورة ، إذ يمكن لها أن تتحوّل على أطراف المحور الفيزيائي، و لكنّها في الاصطلاح الفني تقتضي الارتباط ضرورة بالمجال الحاضر بحيث تتطابق نقطة الحدوث في المحور الدلالي العام مع نقطة الصفر من محور الزمن الطبيعي [2] أما اللّبس الثاني فهو الاختلاط الذي يقع فيه بين مفهومي القراءة و الحداثة و الثاني منها الاختلاط الذي يحصل بين فكرة الحداثة و مفهوم القراءة على أن المزالق هنا تأتي من الرديف أكثر مما يجتلبها المحور الأصل: نعني أن الذي يدخل الضيم على الآخر إنّما هو مفهوم القراءة ، إذ يوجد بدوره في مقاصده متنوعة فتتولّد منه حقولا دلالية متفارقة تبدأ ابسط عمليات النقد سواء في الاستماع و الذوق أو في الموازنة و التثمين [3] و حتى لا يختلط المفهومان ببعضهما يقترح **عبد السلام المسدي** ضرورة إعتبار الحداثة و القراءة مقولتين منهجيتين لكلّ واحد منها مفهومها النظري و قدرتها التطبيقية ويعود موطن هذا التقابل في كون منهج القراءة يندرج وفق سلم ثلاثي هو التنظير و المواصفة والتي يعنى بها الحوار الجدلي بين النظرية و النص و الممارسة أي الفحص و التحليل .

1- عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ،دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت،ط**1**، ديسمبر ،**1983**، ص **07**.

2- المصدر نفسه، ص **09**.

3- المصدر نفسه، ص **10**.

كما ينعطف مدلول تصوره؛ نحو اللسانيات التي غزت كل مناحي الحياة خصوصا العلوم الإنسانية التي ينضوي تحتها الأدب و النقد، و بذا قد أصبح الأدب متأثرا بها و في تبعية دائمة لمكتشفات اللغويين بحثا عن التدقيق و التقنين لأدبية الأدب .

و بذا، فقد أثْرت اللسانيات الأدب و أصبحت رافدها الأول ، و يتصوّر **عبد السلام المسدي** بأنّ اللسانيات تختص بالبحث عن مقومات الكلام كظاهرة بشرية مطلقة بغية تحسّس النواميس المشتركة الرابطة بين مختلف أبنية الخطاب، و يوضح أيضا كيف أنّ النقد الحديث قد إستفاد من النظريات النقدية الغربية " و رغم المفارقات الجوهرية التي تفصل بين أمهات النظريات في هذا العلم اللغوي الوليد ، فإنّ النقد الأدبي الحديث قد وجد في جميعها معينا خصبا زوده بتقديرات دقيقة... خاصة بالتبني المواضعات النقدية لجهاز التواصل بعناصره الستة و هي الباث الذي يصوغ الوظيفة التعبيرية للكلام، و المتلقي الذي يولّد الوظيفة الإفهامية و السياق الذي يثمر الوظيفة المرجعية و أداة الإتصال .[1]

و بمّا أنّ اللّسانيات قد فرضت منهجها على النقد، فإنّ السميائيات قد فرضت هي الأخرى ضرورة اعتبار الهيكل الكلّي للنص هو أداة من أدوات التخاطب مثل السّجع الذي هو علامة "علم العلامات العام لتقدّر أنّ السمة الأدبية تشمل الهيكل الكلّي للنص حتى يصبح هو نفسه أداة من أدوات التخاطب، متميزة عن الإرادة اللغوية الأولى فإذا بأدبية النص في حد ذاتها تصبح دالا تستند إلى نظام إبلاغي متصل بدلالات السياق في الوجهة العلامية".[2]

وأمام هذا التصور فإنّ **عبد السلام المسدّي** يستند في تعريفه للخطاب الأدبي إلى وجهات نظر العديد من الأسلوبين الغربيين مثل **بالي، إسبيتزر، إيفانيز و جاكسون و غيرهم**؛ فيحصر **عبد السلام المسدّي** مهمة دراسة الأسلوب في البحث عن الأنماط التعبيرية التي استعملت في ظرف معين لأداء ما للفكرة و العاطفة عند المتكلم الباث من صيغة حركية، كما تتعدد كذلك في دراسة

1- عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، ص **35**.

2- المصدر نفسه، ص**39**.

الأثر الذي يحث بصفة عفوية لدى السامعين المتقبلين، و تهدف الأسلوبية إلى كشف الغطاء عن بذور الأسلوب من حيث هي كامنة في أبسط أشكال التعبير.[1]

و يعود إلى تحجيج ماهية الخطاب الأدبي، و ذلك من خلال الاعتماد على نظرية التواصل فأدبية النص نابعة من تغلب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف الإبلاغية في اللغة، و الوظيفة الشعرية مركزها سنن الكلام في جهاز التحاور، و يقودنا هذا الاعتبار إلى تحديد الخطاب الأدبي بأنّه رسالة تركبت في ذاتها و لذاتها.[2]

و يقوم **عبد السلام المسدي** بدراسة كتاب **الأيام لطه حسين** إنطلاقا من عالم اللسان وتجليات الظاهرة اللغوية " العمل النقدي من موقع المخصوص هو غير موقع الأديب و غير موقع الناقد، إنّما هو موقع عالم اللسان الذي يهتم بكل تجليات الظاهرة اللغوية مهما تنوعت صيغ الإفضاء و هيئات التشكل و صور الوظيفة. [3] و هو من الأوائل الذين إستثمروا الدراسات الأسلوبية في الوطن العربي بعد أن تلقّى مبادئ هذا الفرع من العلوم على يد كبرى المدارس الغربية " فحتى لو تعددت المناهج بين **ريفاتير** و **جاكبسون** و **تودوروف** فإنها تجمع على جوهر ثابت مفاده أنّه يمكن أن يقال عن جمل أو نصوص أن لها أسلوب ما أي ملامح مختلفة إختلافا مبينا من ملامح النص[4].

و يعتمد **عبد السلام المسدي** أثناء تعريفه لعلم الأسلوب على ما جاء به **دوسوسير** وتلميذيه **شارل** و **بالي** و كيف أن هذا العلم قد تطور إلى أن توصل إلى **جاكبسون** و **سبيتزر** " فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع ش . **بالي charles bally** أن الأسلوب قد تأسّست قواعده النهائية مثلما أرسى أستاذه **ف. دي سوسير ferdinan de saussure** أصول اللسانيات الحديثة فإذا بروح الوثوقية كما سنه **بالي** تأتي عليه أطوار من النقد و الشكل فتولد على يد الألماني **ل. سبيتزر leo spitzer** [5]

1- عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، ص **46**.

2- المصدر نفسه، ص**39**.

3- المصدر نفسه ، ص **103**.

4- المصدر نفسه ، ص **104**.

5- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة ، تونس ، **1977**، ص **21**.

و تعدّ مشكلة علم الأسلوب، مشكلة حديثة التأسيس فهو يبحث دوما عن الإستقلال عن العلم الأول الذي هو اللسانيات ، هذا العلم الذي أنجب العديد من الفروع العلمية كالبويطيقا الجديدة و علم العلامات - على حد التعبير **عبد السلام المسدي** – و هو يقر بأنّ الإنشائية تتخذ من نفسها موضوعا لدراستها و هو ما توصل إليه **تودوروف** من أنّ الإنشائية " لا تستطيع الإستغناء عن الأدب لتتفحص مقوماتها الذاتية، و لكنها في نفس الوقت تعجز عن إستبطان نفسها بنفسها ما لم تتجاوز الأثر الأدبي " هذا المخاض الذي عرفته دراسات الاسلوب سواء في صلب المدارس اللسانية منها و النقدية : فأمّا الذي تفجر فهو البويطيقا الجديدة و التي تضيف رؤاها حينا فتصلح لها عبارة الشعرية و تتسع مجالا و استعابا أحيانا أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية و أما الذي ازداد بهذا الجدل و المخاض ثراء خصبا فهو علم العلامات la sémiologie (1)

و يطرح **عبد السلام المسدي** السؤال التالي : ما الذي يجعل الخطاب الأدبي مزدوج الوظيفة و الغاية، أي أنّه يؤدي رسالة إبلاغية معينة ، و في الوقت نفسه يؤثر على المتلقي فينفعل أثناء تلقيه للرسالة ؟ خصوصا إذا كان هدف الأسلوبيين هو إيجاد منهج يستطيع القارئ من خلاله إدراك خصائص الأسلوب إدراكا نقديا واعيا لما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية؛ و هنا يستند **عبد السلام المسدي** إلى تعريف **جاكبسون** للأسلوبية بقوله إنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا، كما يجد نفسه يتبنى رأي **رينيه** ويليك أثناء إيجاد العلاقة بين الأسلوبية و الألسنية على أساس أن اللغة هي القاطعة المشتركة لدائرتين متداخلتين، فهي للألسنية موضوع العلم و هي للأدب المادة الخام شأنها شأن الحجارة للنحاة، ثم يضيف **جاكبسون** بأنّ الأسلوبية طاقة تجرّ بها الألسنية نحو ممارسات متجددة و بذلك أثبتت الأسلوبية إستقلالا ذاتيا عن الألسنية " أما **جاكبسون** فرغم إهتدائه إلى جوهر قضية التحديد بالمقارنة و المفارقة فإنّه يقتصر في شيء من العفوية على إثبات أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات. (2)

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص **25**.

2- المصدر نفسه ، ص **40**

كما يتبنى أيضا **عبد السلام المسدي** تفريق **دي سوسير** بين اللغة و الكلام و تفريق ثان بين الكلام المألوف و الكلام الفني، فقد إعتبر **سوسير** الحدث اللغوي جهازا تنتضم في صلبه عناصر مترابطة عضويا بحيث لا يتغير عنصر إلا إنجر على تغيره تغير وضع بقية العناصر ، و كلّ الجهاز ، و إمّا أن يستجيب الكل بتغير الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي و هذا ما يثبته تأثير الأساليب البليغة على الكلام العادي .

كما إستند في تعريفه للأسلوبية على تعريف **بالي** من أن الاسلوب هو إستعمال اللغة ويحصر مدلول الأسلوب في تفجر الطاقة التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها عن عالمها الإفتراضي إلى حيز الموجود اللغوي، و **يالمسليف** الذي يعرّفها على أنّها دال يستند إلى نظام إبلاغي في السياق، و مدلوله هو الإنفعالات الجمالية التي تصحب إدراك المتلقي للرسالة ، فمجرد تعبير الإنسان عن فكرة ما شعرا بدل تعبيره عنها نثرا ، يعد تنبيها للمتلقي على أن النص – فضلا عمّا يحمله من دلالات أولية تكون بنية رسالته – قد إستحالت في صياغته دال متصل بنظام إبلاغي آخر غير النظام الألسني البسيط . و ذهب إلى تعريف **جاكبسون** بأنّ النص الأدبي هو خطاب تغلّبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام فتكون ماهية الأسلوب هي الوظيفة المركزية المنظمة[1].

و يجد **عبد السلام المسدي** أن الأسلوب هو نسيج الروابط بين طاقتين تعبيريتين حيث يدرج تصور **جاكبسون** لذلك، فالحدث الألسني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة و هما إختيار الباث لألفاظه ثم تركيبه لها حسب مقتضيات النحو، ثم البيان و بذلك يتحدد الأسلوب بأنّه تطابق لجدول الإختيار على جدول التوزيع، فيكون تحقيق الأسلوب بين لحظة الإبداع و زمن سبكه .

كما يتبنى **عبد السلام المسدي** رأي **سبيتزر** الذي يجعل مدى الإنزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية و مسبارا لتقدير كثافة عمقها و درجة نجاعتها و يستند **تودوروف** إلى مبدأ الإنزياح حين يعرف الأسلوب بأنه لحن مبرر .

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الاسلوب ، ص **60**.

و بذا فإن الأسلوبية قد فرضت على **عبد السلام المسدي** وجوب قراءة ما كتب عن الأسلوبية باحثا عن منطلقاتها ليكشف عن أسسها و يجيب عن التساؤلات التي يفرضها الموضوع. ومساعيه هذه هي خطوة هامة في نقل النظريات الحديثة إلى القارئ العربي و هو لم يكتف بالنقل فقط و الرواية بل تجاوز إلى النقد و التقنين.

خــاتمة

لقد انتهي موضوع بحث **الشعرية الفرنسية وأثرها في النقد المغاربي ما بين 1970–2000م** و هو يحمل الكثير من الإفتراضات، ولعلّ هذا مشروع طموح يمكّن الباحث من الخوض فيه مستقبلا، وبذا فقد سعت هذه المدارسة إلى تبين مفاهيم الشعرية الفرنسية و كيف أنّها تشتغل داخل الخطاب الأدبي وقد انتهي بحثنا عبر هذا المسلك من المقاربة و التحليل. كما أنّ هذا العرض يجمل العديد من القراءات والآراء و المقولات النقدية التي باشرت النقد الأدبي المغاربي فساءلت الخطاب الأدبي و ذلك انطلاقا من نظريات حداثية نقدية عربية استجابت لرؤى نقدية غربية.

و بذا أمكننا القول بأنّ الناقد العربي عامة و المغاربي خصوصا؛ قد سعى إلى الاقتراب من منهج نقدي يستطيع من خلاله استنطاق الخطابات الأدبية الحديثة منها و القديمة.

و ما ينبغي ذكره هو أن تجربة تلاشي الفواصل بين الأجناس الأدبية إلى أن أصبحت تسمى بالأجناس الهجينة هي تجربة قد أثبتت نجاحها و ذلك عبر استقرارها و تواجدها داخل مختلف الخطابات فكما تداخلت فنون عدّة كالآداب و المونتاج و الموسيقى التصويرية و السيناريو من أجل إخراج فيلم معين؛ يحدث أيضا في فن الرواية التي احتفظت بعناصرها الخاصة كالسرد و الشخصيات وأخذت عناصر الحوار و الشعر، و مثلها مثل القصيدة التي تتلون بأنواع الحوارات و المقاطع النثرية مما يطرح انشغالات لاحقة لمشاريع مستقبلية عمّا إذا كانت الرواية الشعرية مثلا جنسا أدبيا خالصا أم تلوينا وتنويعا لأشكال الخطابات التقليدية، فالخطابات تتمرّد و تقمع و تهدم ثم تدخل في ثورة عارمة، و لعلّ هذه التحوّلات التي يتكون منها الخطاب إنّما تكشف عن النشاطات التي تظهر من تحويل إلى آخر فتكثف المرجعيات الدينية و المعرفية و الاجتماعية و الأسطورية و الرمزية. وتحاول الشعرية أن تبرز الأسرار الخفية التي تتماهي إليها العناصر التي تكون اللغة الشعرية، وقد ترسّخ في اعتبارنا أن البنيويين قد تجاوزوا الأدب الرسمي الذي صاغته الكلاسيكية؛ و بذا حاول **تودوروف** فتح الصيغ اللاأدبية أي ذاك الخطاب المهمل المستثنى مثل الروايات البوليسية و الأدب السيروي و غيرها من أنواع الخطابات.

و أمام هذا التشكل فإنّ الشعرية ليست مفهوما ثابتا، فهي انزياح عن معيارية الشكل البنائي لهيئة الخطاب، ويبقى أنّها تنفلت من إجراءات التحديد نظرا لكونها تندرج ضمن المتعدد من التصورات، فمن الصعب تحديد مفهوم قارّ لها، ذلك أنّها ليست إلا بلاغة جديدة على حدّ تعبير **رولان بارث**.

و لعلّ ما شغلنا في هذا البحث هو مدى تأثر النقاد العرب و المغاربة خصوصا بالمستجدّات النظرية الشعرية فتوصلنا إلى عدة اعتبارات منها:

- أنّ الناقد العربي اليوم لا يستطيع أن يكتفي بالتراث العربي فقط فليس هناك نقد عربي صرف، حتى وإن وجد فهو يفترض حتى يتطور أن يحاور غيره من خلال التواصل المستمر مع ثقافات أخرى ،فنحن لا نستطيع مثلا أن نؤرخ للأدب العربي أو للنقد العربي دون أن نؤرخ للأدبين الفرنسي والانجليزي.

- على الناقد العربي أن يلمّ بالثقافتين معا قديما و حديثا حتى يتسنى له تحليل ومقاربة الأدب القديم، وعند هذا فإنّ القدامى العرب لم ينظروا إلى قضية الشعرية في الأدب إلاّ كونها متعلقة بصناعة الشعر و حسن صياغته، حتى أنهم اعتبروها حرفة لها معاييرها التي تتسم بها، فقد اهتموا أكثر بالشكل الشعري العمودي، والقليل منهم من ركز على الفعالية الخفية لعمل الشعر و مدى أثيره على النفوس أما النقاد المعاصرون أمثال **نور الدين السد** فإنّه لجأ إلى الأسلوبية من أجل استنطاق شعرية النصوص، شأنه ذلك شان **محمد عزام** الذي استخدم البنيوية من أجل استنطاق شعرية الخطابات الأدبية و لم يختلف عن هذا الإجراء **سامح الرواشدة** حين استخدم الشعرية السردية و هو يتصوّر بأنّ تداخل الأجناس الأدبية داخل الخطاب السردي يلغي خصوصية الخطاب السردي.

و بذا، فإنّ ما جادت به الأقلام العربية من دراسات و مقاربات نقدية لم يكن ناتج عن النقد العربي،و إنّما نتيجة للاحتكاك والاتصال بالغرب والتطلع إلى ما لديه من نظريات ومفاهيم منهجية كذلك؛ كان لزاما على النقد العربي ضرورة التوثيق بين معطيات التراث و مستجدات النظريات النقدية الغربية.

- أهم ما شكل عائقا واجهه النقد في المغرب العربي أثناء تعامله مع المناهج النقدية الغربية هو الإنتاج باللغات العربية و الفرنسية و الأمازيغية. و في المقابل لابدّ من تكييف تيارات النقد الأدبي الغربي مع واقع و أدب و ثقافة العالم العربي بشكل عام.

- النقد الأدبي في دول المغرب قد نجح إلى حد بعيد في تبني المناهج و التيارات النقدية الغربية، فقد تمكنت دول المغرب من تجسيد ثقافة الأنا والآخر بحثا عن اكتشاف نواقص الذات، و بذا فقد عرف المشهد النقدي المغاربي تحوّلات في الرّوية و المنهج، و قد شملت هذه الدراسة مدى تلقي دول

المغرب المنحصرة في أقطار ثلاثة ألا و هي الجزائر تونس والمغرب للاتجاهات النقدية الغربية فكان من الجزائر فكان " **عبد المالك مرتاض** " و " **عبد الحميد بورايو**"، فقد استطاع الأوّل بلورة اتجاه نقدي أدبي حديث له سماته و خصائصه، فراح يغترف من أصول غربية ليتكئ على التراث العربي فيقول في إحدى مقالاته " فلتكن هذه محاولة ممنهجة لدراسة التراث العربي و لتكن قبل كل شيء مدرجة لإثارة السؤال و مسلكه، و لتكن أيضا دعوة إلى التجديد ولكن بعيدا عن فخ التقليد الذي ابتلينا به في هذه النظريات التي نقرؤها مترجمة، وبذا فإنّ تجربة **عبد المالك مرتاض** هي تجربة غنية و ثرية، وهو من أكبر النقاد الذين يحرصون على مواكبة ما هو جديد. وهو أول من أرسى قواعد النظرية السميائية في الجزائر و لكن دون تعامل أعمى، بل كان يطعمها بذوق التراث و يصل الغربي بالعربي فكان له السبق على النقاد المغاربة و حتى العرب في استيعاب المناهج الحداثية و إسنادها على التراث، أمّا **عبد الحميد بورايو** فهو من النقاد الذين استلهموا نظريات النقد البنيوي وأسهموا بفعالية في الدرس النقدي خصوصا النص الشعبي الذي أخرجه من بوتقة الزمن الماضي و نزّله ضمن النصوص الأدبية التي مكنها من أن تقارب بطريقة منهجية مستوحاة من النظرية الغربية، وبالتالي أصبحت له الفرصة لُيستنطق بأدوات إجرائية أكثر.

- أمّا عن التجربة النقدية في المغرب **محمد مفتاح وعبد الفتاح كيليطو** باعتبار أنّ المغرب الأقصى قد مرّ بمراحل متعاقبة مثل مرحلة السردية ومرحلة الأسلوب و مرحلة جمالية التلقي، فيعد كل من الناقدين من أهمّ النقاد الذين أسهموا في مقاربة الدرس النقدي المغربي، فقراءتنا لمسارات كل منهما تظهر تجربتها الرائدة في النقد الأدبي المعاصر، وذلك أن مشروعهما يهدف إلى بلورة أسس ثقافية تروم مساءلة التراث العربي والذات والهوية العربيتين من جهة وأيضا محاولتها تمثّل النظريات العلمية الحديثة من جهة أخرى؛ و لعلّ انفتاح النقد الأدبي على الآخر جعل كل منهما ناقدا متعدد التخصصات غير آبه بالخصوصية الثقافية الضيقة، وقد تميز مسارهما بالجمع بين النظرية و الممارسة التطبيقية،و نظرا لوفرة رصيدهما المعرفي في مناهج حديثة مغايرة، نكتفي بالقول أنّهما عملا على تشييد مشروع قائم على ثنائية التنظير و التطبيق مع الارتكاز على نواة أصلية ألا و هي العودة إلى الكتابات العربية السابقة.

- أما في تونس فكانت تجربة نقدية عميقة من خلال الناقد **عبد السلام المسدي** الذي يعد رائدا من رواد الأسلوبية في تونس وفي الوطن العربي حيث استطاع أن يتفاعل مع المناهج النقدية الغربية

ليجسدها بإحكام في الأدب العربي، من خلال اللسانيات و الأسلوبية التين استوعبهما و اطّلع على أصولهما الغربية و من ثمت حاول تطبيق النظرية الأسلوبية على النصوص العربية و نقدها ثم تقييمها .

- إنّ للتراث العربي مساهمة فعالة في إثراء النظرية النقدية الغربية، وأنّ النقاد المغاربة كانوا منجذبين نحو الحداثة الغربية فكانت لهم دراسات و مقاربات جادة في الأدب العربي قديمه وحديثه حيث أبدعوا نصوصا نقدية تستحق القراءة و الاستفادة منها.

- إنّ أهم غاية اطمأننا إليها بعد مزاولة هذا البحث، هي طموحنا الجارف في تبين تفاعل المغاربة مع ثقافة الآخر على أن يتعدّى هذا التفاعل إطار النقل الأعمى، إلى التعاطي مع هذه الثقافة بوعي عميق بخصوصيات الثقافة العربية الكلاسيكية.

فهذا هو جهدي، وهذا ما قدر لي الرحمان عزّ شأنه أن أقوله، وما يسعني في الأخير إلا أن أنوّه إلى أن هذه العصارة المعرفية التي تمخضت عن هذا البحث خليقة بأن تكون بمثابة منارة فكرية تدعوا الباحثين لاقتحامها قصد التوصل إلى حقائق علمية أخرى ذات قيم معرفية ثمينة.

المصادر والمراجع

المصادر :

1. ابن رشيق القيرواني: العمدة في الشعر و آدابه و نقده: تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت 1981.
2. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء تحقيق محمود محمد شاكر مصر القاهرة دون تاريخ.
3. ابن طباطبا العلوي عيار الشعر ، المؤسسة السعودية بمصر القاهر دت.
4. ابن قتيبة الشعر و الشعراء دار الثقافة بيروت 1964
5. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراح الأدباء، تقديم و شرح محمد الحبيب بن خوجة دار الغرب الإسلامي ط2 بيروت 1981.
6. أبو الفرج قدامة بن جعفر: تحقيق كمال المصطفى دار الكتب العلمية بيروت لبنان: مكتبة الخانجي بغداد 1963.
7. الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون دار الكتاب العربي بيروت ج3 1969.
8. الجرجاني: أسرار البلاغة: تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني القاهرة ط1 (1991)
9. عبد الحميد بورايو : منطق السرد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون ، الجزائر ، 1994.
10. عبد السلام المسدي: الأدب و خطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة ط1 2004.
11. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب ط3 دار الكتاب الجديد المتحدة تونس1977.
12. عبد السلام المسدي: اللسانيات و أسسها المعرفية منشورات الدار التونسية 1986.
13. عبد السلام المسدي: النقد و الحداثة دار الطبيعة للطباعة و النشر 1983.
14. عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة، دار توبقال للنشر المغرب 1990.
15. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية و التأيول دار توبقال للنشر ط2 1999.
16. عبد الفتاح كيليطو: الغائب دار توبقال للنشر المغرب ط3 2007.
17. عبد الفتاح كيليطو: الكتابة و التناسخ، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر بلقدير الدار البيضاء 1986.

18.عبد الفتاح كيليطو: لسان آدم، دار توبقال للنشر بلقدير الدار البيضاء المغرب ط2 2001.

19.عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح و تعليق محمد التنجي دار الكتاب العربي ط1 بيروت 2005.

20.عبد المالك مرتاض: التحليل السميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر 2001.

21.عبد المالك مرتاض: الكتابة أم حوار النصوص، دار الرابطة القلمية، مصر 2000.

22.عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983.

23.عبد المالك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص، دار الفكر العربي ج1 مجلد1 1991.

24.عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، دار هومة الجزائر 1996.

25.عبد المالك مرتاض: في نظرية النق دار هومة: الجزائر 2002.

26.عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات: هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث أكاديمية الشعر ط1 2001.

27.عبد المالك مرتاض: مدخل في قراءة الحداثة: مجلة البيان الكويت ع1996/17.

28.عبد المالك مرتاض: نظرية النقد دار هومة للطباعة و النشر ط2002

29.قدامة بن جعفر: نقد النثر، دار الكتب العلمية بيروت دت.

30.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط4 ،2005.

31.محمد مفتاح: دينامية النص، (تنظير و إنجاز) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب بيروت، لبنان ، ط**2**، **1990**

المراجع العربية:

1. ابراهيم السيد: نظرية الرواية، دار قباء للطباعة للنشر و التوزيع ،ط1، القاهرة ،1998.
2. ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث: رسالة ماجستير ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر.
3. أحمد الجوة: بحوث في الشعريات: مفاهيم و اتجاهات: مطبعة التفسير الفني صفاقس دت.
4. أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية و التطبيق شعر البياتي نموذجا دار توبقال للنشر، دمشق 2007.
5. أحمد محمد ديس: ثنائية الشعر و النشر: بحث في المشاكلة و الاختلاف ط1، وزارة الثقافة، دمشق 2002.
6. أحمد محمد ويس: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبي قسم اللغة العربية و آدابها المؤسسة للدراسات و النشر و التوزيع ط1 2005 بيروت.
7. أحمد مؤمن: اللسانيات ، النشأة و التصور ، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2 ، 2005.
8. أدونيس (علي أحمد سعيد) الشعرية العربية دار الآداب بيروت ط1 1985
9. إنصاف الربضي: علم الجمال بين الفلسفة و الإبداع ص168.ط1 الشرق الأوسط الأردن 1995.
10. بشير العمدي: في انفتاح النص و القراءة دراسات و مقاربات قافلة الكتاب، المغرب 2000
11. بشير تاوريث: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، علم الكتب الحديث الأردن ط1، 2001.
12. بوزيان السعدي: في الأدب التونسي المعاصر: الشركة التونسية للتوزيع، تونس ،ط5، 1982
13. توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث الدار العربية للكتاب 1984.
14. جابر عصفور: نظريات معاصرة الهيئة المصرية للكتاب دت.
15. جيرار جينيت و رولان بارت: من البنيوية إلى الشعرية، دار المعارف بيروت 1988.
16. حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 1990.
17. خليل موسى: جمالية الشعرية: مطبعة اتحاد الكتب العرب، دمشق سلسلة الدراسات 2008.

18.رجاء عبير: فلسفة الإلتزام ضمن النظرية التطبيقية ص 212 دار النشر و المعارف الإسكندرية 1988.
19.رمضان الصباغ: فلسفة الفن عند سارتر و تأثير الماركسية عليها دار الإنماء القومي ط2 مصر 1986.
20.رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر الإسكندرية،ط2002،1.
21.زكرياء إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر العربي المعاصر: دار مصر للطباعة ، ط1، 1988.
22.سامح الرواشدة: منازل الحكاية دراسات في الرواية العربية دار الشروق عمان الأردن دت.
23.سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، ط2 2001.
24.صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، المكتبة الأنجلو مصرية 1980.
25.صلاح فضل: بلاغة الخطاب، دار نوبار، ط1، لبنان، 1996.
26.صلاح فضل: دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد دار الآداب بيروت ط1 1999.
27.صلاح فضل: شفرات النص عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الإجتماعية ط2 مصر 1995.
28.الطاهر بن حسين بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية ، الدار البيضاء للعلوم ،ط2005،1.
29.عبد الجليل مرتاض : اللغة و التواصل ، دار هومة، ط1، 2000.
30.عبد القادر فيدوح: شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين مجلة العربي الثقافية ع/20أبريل 1999.
31.عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط6 ، 2007.
32.عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف: المركز الثقافي العربي ط1 2005
33.عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة و الاستشهاد دار قرطبة للطباعة والنشر و التوزيع الدار البيضاء، المغرب 1987.
34.عصام البغدادي: مفاهيم فكرية في علم الجمال، دار الفلاسفة ط1 بيروت 2000.
35.علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة دار الشروق، عمان الأردن ط1 2002.

36.عمر أوكان: اللغة و الخطاب، افريقيا الشرق بيروت 2001.
37.عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ديوان المطبوعات الجامعية 1991.
38.فاضل جهاد: أسئلة الشعر حوارات مع الشعراء العرب الدار العربية للكتاب القاهرة ط1 1994.
39.فوزي الزمرولي : شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصل الرواية العربية ودلالاتها ،ط1،تونس ، مركز النشر الجامعي ، كلية الآداب ، 2002.
40.كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،ط1، 1987
41.محفوظ عبد اللطيف و جمال بن دحمان: محمد مفتاح ،المشروع النقدي المفتوح، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2009.
42.محمد الحزر: شعرية الكتابة و الجسد دار الانتشار العربي ط1 2005.
43.محمد بنيس: حداثة السؤال: دار التنوير بيروت المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء 1985)
44.محمد بنيس: كتابة المحوص، دار توبقال للنشر الرباط المغرب 1994.
45.محمد بنيس، الشعر العربي الحديث و المعاصر دار التنوير للطباعة و النشر بيروت ط2 2003
46.محمد عبد الجليل إبلاغ: شعرية النص النثري مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2002.
47.محمد عزام، شعرية الخطاب الشعري: اتحاد الكتاب العرب دمشق 2005.
48.محمد لطفي اليوسفي: المتاهات و التلاشي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط1 2005.
49.محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر شراس للنشر تونس 1985.
50.محمد ماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي الجاهلي، ط1 دار غريب للطباعة و النشر 2001
51.مراد عبد الرحمن : الأدب المقارن بين النظرية و التطبيق، ط1 ، جدة ، خوارزم العلمية للنشر و التوزيع ، 2006.
52.مسكجوب حميدات ، اتجاهات نقد القصة القصيرة في الجزائر دار هومة للطباعة و النشر 2012.

53.ميجان الرويلي و سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي إضاء لأكثر من خمسين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي ط2، الدار البيضاء ، 2000.
54.ميشال فوكو: الكلمات و الأشياء: تر: مطاع صفدي سالم يفون بدر الدين عرودكي جورج بي صالح، كمال اصطفان، مركز الإنماء القومي 1989.
55.الميلود عثماني : شعرية تودوروف، مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990.
56.الناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1 2004.
57.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: محمد الولي ، إفريقيا الشرق، 2004
58.يمنى العيد: في معرفة النص دار الآفاق الجديدة ط3، لبنان 1985.
59.يوسف أبو العدوس: الأسلوبية بين الروية و التطبيق دار الميسرة ط1 2007 .
60.يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ط1 الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008.
61.يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 2002.

المراجع الفرنسية

1. Tzvetan Todorov: la poétique, édition du seuil 1973-paris (ISBN 2.02)
2. Tzvetan Todorov: les genres du discours, édition du seuil paris 1979.
3. Jacques Derrida : l'écriture et la différence, édition du Seuil 1967 (ISBN 2.02) 1 ère publication.
4. Michele Aquier : dictionnaire de la poétique librairie générale Française, guide de poche.
5. Pole Vallery : propos sur la poésie, pléiade, paris 1993.
6. John Lyons : linguistique générale traduction traduction : François Dubois et David Robinson.
7. Roman Jakobson : essai de linguistique générale traduit par Nicolas Ruwet, édition minuit 1963.
8. Roman Jakobson : question de poétique les fonctions du langage, édition du Seuil 1963 minuit.
9. Gérard Genette Figure III, édition du Seuil 1966 paris.
10. Gérard Genette : palimpseste, édition du Seuil 1982.
11. Gérard Genette : Figure I, édition de seuil, 1966.

12.Christian Achour, Amine Berkkat : chefs pour la lecture du récit.
13.Jérôme Roger : la critique littéraire Dunod, paris 17977.
14.Ekhen Baum : la théorie de la méthode formelle dans la théorie de la littérature, édition du Seuil 1965.
15.Daniel Delas Jacques, Fillolet : linguistique et poétique, librairie Larousse.
16.Michel Riffaterre : Essai de linguistique structurale, Daniel Flammarion.
17.Emberto Eco : l'œuvre ouverte, éd : Seuil 1979.

المراجع المترجمة :

1. أرسطو طاليس: فن الشعر الترجمة الغرابي و ابن سينا و ابن رشد تر عن اليونانية و شرحه وحققه عبد الرحمن بدوي مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1953.
2. بروب فلاديمير: مورفولوجية الخرافة ، تر: عن الروسية، تزفيطان تودوروف و مارغريت ديريدا، و تر: عن الفرنسية إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1 1986، الرباط المغرب .
3. بليخانوف: الأدب بين المادية و المثالية تر: أبو حمداوي ط1 مكتبة المعارف بيروت 1956
4. تودوروف تزفيطان: الأدب و الدلالة ، تر : محمد نديم خشفة، مركز الإنماء القومي 1996.
5. تودوروف تزفيطان: الشعرية، تر: شكري المبحوث دار توبقال للنشر عمارة بمعهد التسيير التطبيقي ساحة القطار، مصر 2000.
6. تودوروف تزفيطان: مفهوم الأدب، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء ط1 بيروت 1999.
7. تودوروف تزفيطان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري تر: فخري صالح، دار الفكر العربي لبنان 1990.
8. تودوروف تزفيطان: نقد النقد، تر: سامي السويدان، النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية ،ط1 ، 1990.
9. جان بول سارتر: الوجود و العدم، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الآداب بيروت 1998.
10. جان بول سارتر: حول الواقعية الإشتراكية، تر: حسام الخطيب، دار الآداب الأجنبية ط1، 1979.

11. جان فيرييه: من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، تر: غسان السيد دار الرابطة القلمية ط1 2000.

12.جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب 1986.

13.جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب ط1 1985 الدار البيضاء.

14.جيرار جينيت: طروس الأدب على الأدب،دراسة النص و التناصية، تر: محمد خير البقاعي ط2 مركز الإنماء الحضاري حلب سوريا 2004.

15.دليلة مرسلي: فرانسوا شوفالدون: مدخل إلى السميولوجيا: النص و صورة، تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995.

16.سعاد جبر سعيد : سيكولوجية الاتصال الجماهيري ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، الأردن، ط1 ، 2008.

17. صموئيل و آخرون: مفهومان في بنية النص تر: وائل بركات ط1 ،1996 دار معد دمشق.

18.عمر أوكان: لذة النص ، رولان بارث، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، دار الطليعة ط1 ، 1971.

19.فراي نورثرب: تشريح النقد، تر: محي الدين صبحي: الدار العربية للكتاب سيبا تونس 1991.

20.فكتور ايرليخ: الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي المركز الثقافي الدار البيضاء، 2000

21.ميشال فوكو : الكلمات و الأشياء، تر: مطاع الصفدي ، سالم يفوت، بدر الدين عرودكي جورج أبي صالح، كمال إصطفان، مركز الإنماء القومي ، بيروت.

الدوريات:

1. بيان موكاروفسكي: اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، مقالة مجلة عيون المقالات.

2. تودوروف تزفيطان: أصل الأجناس الأدبية، تر: غسان السيد ، الدار البيضاء .

3. تودوروف تزفيطان: تطور النظرية الأدبية، تر: جلال أبو العلا عن مجلة عيون المقالات.
4. عبد الله بن حلي: مدخل إلى الشعرية عند جون كوهن مجلة المترجم ع4 جوان 2002.
5. محمود الطبع: تشكلات الشعرية الروائية مجلة فصول، العدد 621، صيف 2003.

الرسائل الجامعية

1. أحمد واضح: أطروحة الخطاب التداولي في الموروث البلاغي العربي من القرن الثالث إلى السابع هـــ: أطروحة دكتوراه مخطوطة، جامعة وهران 2012.
2. حورية كوريدات: جيرار جينيت مفهوم التناص مع نموذج تطبيقي ماجستير وهران 2008.
3. خيرة حمر العين: شعرية الانزياح: دراسة في جمالية اعدول، أطروحة دكتوراه وهران 1999/1998.
4. خيرة مسلم: شعرية النثر عند تودوروف رسالة ماجستير وهران 2008.
5. زهرة رحو : الانزياح في المقدمات الطللية، رسالة ماجستير ، وهران، 2008.
6. سعيد المكروم: الشعرية البنيوية أصولها المعرفية و تطبيقاتها النقدية رسالة ماجستير، جامعة وهران 2010-2011.
7. قارة مصطفى نور الدين :شعرية جاكبسون ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران، أفريل **1999**
8. محمد حنصالي: البنيوية عند كمال أبوديب أطروحة ماجستير جامعة وهران 2010.
9. الناصر اسطنبول: تداخل الأنواع الأدبية، الشعر الجزائري المعاصر نموذجا ، دكتوراه جامعة وهران 2006.

الدواوين:

1. أحمد عبد المعطي حجازي: قصيدة كان لي قلب، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي دار العودة ط2 بيروت 1982.

المعاجم :

2. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات: الدار العربية للعلوم الناشرون ، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

مراجع الأنترنيت :

1. اسكندر نعمة: علاقة الواقع بالوعي في منظور النقد الماركسي http://www.an.com.
2. بدون مؤلف.http://www.more.org/index.php
3. تيسير عبد الجبار الآلوسي: مفردات علم الجمالhttp://www.ra.com
4. جميل حمداوي: المنهج النقدي في كتاب الأدب و الغرابة لعبد الفتاح كيليطو www.alhiwar.org
5. حنا مينا: وظيفة الأدب و الرواية اليومhttp://From.koora.com
6. صبري محمد خليل: نقد مفهوم الجمال عن الفلسفة الغربية المعاصرة، منتدى الفكر والفلسفة الحديثةhttp.faycali16-y007.com .
7. عبد العزيز المقالح : المنصف الوهايي شاعر ذاكرة المكانwww.alwar.org.debat .
8. عبد الله خلق العشاق: قراءة في مصطلحي الرؤيا و الرؤية www.aklam.net/forum
9. علم المسرح، المسرح الغربيhttp://From.koora.com
10. ماجد محمد حسن: مفهوم الجمال في الفكر العربي.http://www.al.mabitha
11. محمد الداهي: من التعددية المنهجية إلى نسقية الثقافة (قراءة في المشروع النقدي لمحمد مفتاح.http://www.astimnet.fra.fr
12. محمد الناصر العجيمي في نظرية الخطاب السردي: غرعاس الدار العربية للكتاب تونس http://www.djazaires.com1993
13. هيغل: مدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابش http://abm.blogspot.com.
14. يحي بن الوليد: التراث و القراءة www. Almaarifa.com

الفهرس

الفصل الثالث: الشـــعريـــة عنـــد الفـــــرنسييـــن

الفصل الرابع: الشعريـــة فـــي الوطـــن العربـــي

الفصل الخامس: تجليات الشعرية في النقد المغاربي...نحو مقاربة تطبيقة